

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LUIZ ANTÔNIO DA CRUZ JÚNIOR

**ENTRE RUÍNAS, ESTILHAÇOS E SILÊNCIOS: UMA LEITURA DECRÔNICA DA
CASA ASSASSINADA**

**GUARULHOS
2018**

LUIZ ANTÔNIO DA CRUZ JÚNIOR

**ENTRE RUÍNAS, ESTILHAÇOS E SILÊNCIOS: UMA LEITURA DECRÔNICA DA
CASA ASSASSINADA.**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para a obtenção do título
de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Francine
Fernandes Weiss Ricieri

**GUARULHOS
2018**

Cruz Júnior, Luiz Antônio da.

Entre ruínas, estilhaços e silêncios: uma leitura de **Crônica da casa assassinada**. / Luiz Antônio da Cruz Júnior. – Guarulhos, 2018.

118 f.

Dissertação – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Francine Fernandes Weiss Ricieri.

Título em inglês: *Among ruins, splinters and silence: a reading of Crônica da casa assassinada*.

1. Romance brasileiro. 2. Foco narrativo. 3. *Crônica da casa assassinada*. 4. Lúcio Cardoso.

LUIZ ANTÔNIO DA CRUZ JÚNIOR

**ENTRE RUÍNAS, ESTILHAÇOS E SILÊNCIOS: UMA LEITURA DE CRÔNICA DA
CASA ASSASSINADA.**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para a obtenção do título
de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Francine
Fernandes Weiss Ricieri

Aprovado em:

Prof.^a Dr.^a Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Markus Volker Lasch
Universidade Federal de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Cássia dos Santos
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Aos meus amados pais, Maria e Luiz

AGRADECIMENTOS

Às primeiras pessoas da minha vida que me possibilitaram chegar até aqui, discursos em segunda pessoa:

Mãe e pai (Maria e Luiz), meus grandes amores e razão do meu existir. Não há palavras com as quais eu possa agradecer-lhes por tudo o que já me fizeram, fazem e ainda farão. Mesmo assim, algumas talvez possam exprimir uma pequeníssima parte da minha gratidão e do meu amor por vocês. Muito obrigado por tudo, amo vocês!

Amanda, Abner e Eliézer, meus queridos irmãos. Igualmente importantes na minha vida, vocês são parte de mim: são sangue do meu sangue e carne da minha carne. Também amo vocês. Obrigado por estarem sempre ao meu lado. Obrigado pela paciência com este irmão mais velho!

Felipe, grande amigo e parceiro, obrigado pelo companheirismo, pela amizade e pelo apoio. Obrigado pelos vários incentivos, pelas palavras de encorajamento e pelas variadas horas de distração para aliviar o estresse dos dias de trabalho dentro e fora de casa. A ti, o meu sincero obrigado!

Diego, meu grande amigo e companheiro de várias horas de alegria, desespero e lamúrias. Obrigado por ter-me inspirado e ajudado com os estudos e com a maturação de um projeto com o qual eu pudesse adentrar o mestrado. Obrigado, de coração!

Vera, amiga querida e estimada. Obrigado pela parceria e amizade dentro e fora do ambiente de trabalho. Muito obrigado, amiga!

Francine, minha orientadora. Primeiramente, quero agradecer-te pela confiança depositada em mim e em meu projeto. Agradeço as indicações de livros, leituras, sugestões e, sobretudo, por contribuir na elaboração desta dissertação de mestrado. Muito obrigado!

Prof.^a Cássia dos Santos, obrigado por aceitar o convite para compor minha banca. Quero agradecer-te pela leitura cuidadosa do texto da qualificação e pelos apontamentos feitos. Muito obrigado!

Prof. Markus Lasch, obrigado por aceitar o convite para a banca, pela leitura meticulosa de meu texto e pelas críticas. *Danke Schön!*

Prof.^a Yudit Rosenbaum e prof.^a Belinda Mandelbaum, obrigado pelas aulas de psicanálise da família. Obrigado ainda pela atenção sempre dispensada e pelos cafés. *Todá Rabá!*

Prof.^a Ligia Ferreira e prof.^a Paloma Vidal, obrigado pelos cursos que ministraram, de metodologia e sobre diários, cada uma. Cada aula foi importantíssima para ajudar no meu processo evolutivo. Obrigado!

Jacque, Joyce e Samuca, meus companheiros de caminhada, obrigado pelo companheirismo, amizade e pelas palavras de apoio e incentivo!

Sandro, Fernanda, membros da congregação, demais colegas discentes, demais professores e professoras que participaram do SELL, pessoal da secretaria, da limpeza e da segurança, bibliotecários e bibliotecárias, obrigado a cada um pelo trabalho que fazem e sem o qual nada acontece.

Meus alunos e ex-alunos desses últimos anos, obrigado pela paciência e cuidado comigo. Obrigado por terem entendido e respeitado o meu momento em que precisei conciliar a dedicação a vocês com a dedicação à minha pesquisa.

Por fim, a todos os outros que fizeram parte direta ou indiretamente deste processo, muito obrigado!

*No teu poema
Existe um verso em branco e sem medida
Um corpo que respira, um céu aberto
Janela debruçada para a vida.
No teu poema
Existe a dor calada lá no fundo
O passo da coragem em casa escura
E aberta, uma varanda para o mundo.
Existe a noite
O riso e a voz refeita à luz do dia
A festa da senhora da agonia
E o cansaço do corpo que adormece em cama fria.
Existe um rio
A sina de quem nasce fraco ou forte
O risco, a raiva, a luta de quem cai ou que resiste
Que vence ou adormece antes da morte.*

José Luís Tinoco (Músico Português)

RESUMO

Crônica da casa assassinada, romance do mineiro Lúcio Cardoso, de 1959, ocupa lugar de destaque entre as principais obras da literatura brasileira. Tendo em vista sua relevância e a singularidade de seu texto, esta pesquisa tem como objetivo apresentar uma leitura analítica da obra. Para tanto, pretende-se apontar como o enredo, pelo que conta e por sua estrutura, parece formalizar uma representação que não se limita ao tempo da narrativa ou a quando essa foi escrita. Assim, inicialmente são apresentados: um panorama geral da recepção crítica do autor e da obra; alguns aspectos da vida do autor; e uma síntese do enredo. Sequencialmente, olhando para todo enredo, são analisadas: a narrativa que se constrói da ruína financeira e moral da família Meneses; as alegorias presentes nas personagens Timóteo Meneses e Nina; e a formalização de uma possível representação social pelo romance. Ainda sob um olhar analítico, dentro do recorte estabelecido, serão investigados os diários de André Meneses para que se observe: a fragmentação textual que ocorre em toda a obra e que diz muito sobre os sujeitos que narram suas histórias; a irrealização decorrente do esfacelamento do próprio sujeito frente ao mundo em que vive; e a formalização representativa do sujeito moderno, com foco no leitor. Por fim, nas considerações finais, pretende-se: amarrar pontos considerados ao longo da análise; observar como a composição e a recepção estética do romance convidam o leitor a formular hipóteses; além de contribuir com a fortuna crítica dedicada ao autor e ao período estudados.

Palavras-chave: Romance brasileiro. Foco narrativo. *Crônica da casa assassinada*. Lúcio Cardoso.

ABSTRACT

Crônica da casa assassinada, a novel wrote by Lúcio Cardoso, in 1959, occupies a prominent place among the main works in the Brazilian literature. In this perspective, this study aims to present an analytical reading of the novel. To make this possible, considering the narrative and its structure, this research intends to point how the plot seems to formalize a representation that is not limited to the time of the narrative or when it was written. So, first it presents an overview about the criticism reception about the novel and about its author, some aspects of his life, and a plot summary. In sequence, this work analyses the narrative about Meneses financial and moral ruin, the allegories two characters (Timóteo Meneses and Nina), and a probable representative formalization about the society. Besides that, within an established clipping, this analysis investigates André Meneses journals to observe the textual fragmentation that occurs throughout the novel and its intrinsic relation with the subject that produced this own narrative, also the non-realisation arising from the subjects fragmentation in the face of the world in which they lives, and the representative formalization of the modern subject, focusing on the reader. In the final considerations, this study intends to tie up the points considered throughout the analysis, observes how the aesthetic composition and reception of the novel invite the reader to formulate hypotheses, and contributes to the critical fortune dedicated to the author and the period studied.

Keywords: Brazilian Novel. Narrative focus. *Crônica da casa assassinada*. Lúcio Cardoso.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Voz de Ana	71
Tabela 2 – Voz de Valdo Meneses	71
Tabela 3 – Diários de André Meneses	76
Tabela 4 – Diários de André Meneses reorganizados cronologicamente	79

SUMÁRIO

1.	Introdução	12
2.	Uma construção assombrosa: os olhares, o autor e a obra.	15
2.1	Múltiplos olhares: a crítica sobre Lúcio Cardoso e a Crônica da casa assassinada	15
2.2	Um arquiteto-autor: notações sobre a vida de Lúcio Cardoso	20
2.3	Uma assombrosa construção: apresentação de Crônica da casa assassinada	25
3.	Crônica da casa assassinada: os signos da ruína, sujeitos e textos fragmentados	32
3.1	O enredar da ruína: o esfacelamento financeiro e moral dos Meneses	34
3.2	Alegorias da ruína: Timóteo Meneses e Nina	43
3.3	A evocação da ruína: um ataque a Minas Gerais	64
4.	Estilhaços de um romance: textos e sujeitos despedaçados	70
4.1	Os diários de André Meneses: fragmentos de um sujeito	76
4.2	Uma família e sujeitos despedaçados: a irrealização dos sonhos	94
4.3	Fragmentos e irrealização: uma leitura da modernidade	102
5.	Considerações Finais	110
6.	Referências Bibliográficas	115

1. Introdução

Crônica da casa assassinada é o romance do mineiro Lúcio Cardoso que atesta, segundo críticos e pesquisadores, a maturidade de seu autor como romancista. Trabalho de fôlego, ao longo dos anos em que foi escrita, a obra foi ganhando forma, tendo como fatura final uma narrativa complexa e densa, constituída pela própria história que narra e pela forma estética como se apresenta. Publicado em 1959, o livro foi bem recebido pela crítica e granjeou um bom número de leitores no Brasil e fora dele, tendo lugar de destaque entre as principais obras da literatura brasileira. Mesmo assim, ainda hoje não é amplamente conhecido do grande público, mesmo entre os estudantes de Letras.

Considerados esses aspectos, a presente pesquisa, resultado da vontade de seu autor de se debruçar sobre a obra e contribuir para os estudos de literatura brasileira, tem como objetivo apresentar uma leitura analítica de **Crônica da casa assassinada** identificando algumas das possíveis formalizações representativas que essa faz e, a partir de sua composição narrativa, olhar para algumas provocações feitas pela obra ao seu leitor, bem como o papel que esse desempenha. Para tanto, ao analisar esse livro, o escopo deste trabalho foi examinar com maior profundidade os diários de André Meneses (personagem que desempenha um papel significativo no romance), e tendo em vista o recorte delimitado para este estudo, aponta-se como o enredo, não só pelo que conta, mas também por sua estrutura, faz uma representação que não se limita ao tempo da narrativa ou a quando essa foi escrita.

Inicialmente, no capítulo “Uma construção assombrosa: os olhares, o autor e a obra”, na seção “Múltiplos olhares: a crítica sobre Lúcio Cardoso e a **Crônica da casa assassinada**”, desenha-se um panorama da recepção crítica do autor e de sua obra. Já em “Um arquiteto-autor: notações sobre a vida de Lúcio Cardoso”, anotam-se alguns aspectos sobre o ficcionista que parecem ser relevantes para entender como o texto da **Crônica** foi ganhando seu traçado, culminando no texto publicado. Por fim, encerrando esse capítulo, na seção “Uma assombrosa construção: apresentação de **Crônica da casa assassinada**”, apresenta-se um resumo sintético do enredo da obra. A partir dessas considerações, ao longo do capítulo subsequente e do final, entendem-se algumas questões que são abarcadas pela narrativa da obra em foco.

No capítulo “**Crônica da casa assassinada**: os signos da ruína, sujeitos e textos fragmentados”, dividido em três seções, é apresentada uma leitura analítica da **Crônica**. A primeira seção do terceiro capítulo, sob o título “O enredar da ruína: o gradual esfacelamento financeiro e moral dos Meneses”, traz uma leitura mais pormenorizada da obra apresentando a narrativa que se constrói em torno da ruína financeira e moral da família Meneses. Em “Alegorias da ruína: Timóteo Meneses e Nina”, por sua vez, a pesquisa desdobra as alegorias evocadas pelo romance e presentes nas duas personagens destacadas no próprio título do subcapítulo. Ao final, em “A evocação da ruína: um ataque a Minas Gerais”, o trabalho explora como essa narrativa da ruína, bem como suas alegorias formalizam uma das possíveis representações feitas pelo romance.

No quarto capítulo, “Estilhaços de um romance: textos e sujeitos despedaçados”, examinam-se as construções narrativas contidas nos textos atribuídos ao personagem André Meneses. Dentro desse recorte, objetivando mostrar a fragmentação textual que ocorre na obra, na seção “Os diários de André Meneses: fragmentos de um sujeito”, analisa-se o fragmento como recurso estilístico nos diários do mais jovem dos Meneses e a relação desse tipo de construção textual com o próprio sujeito que o produziu. Em “Uma família e sujeitos despedaçados: a irrealização dos sonhos”, verifica-se como esse sujeito fragmentado, na impossibilidade de ter seus anseios realizados, percebe a irrealização também presente na obra, ao que parece a este estudo, como fator representativo do sujeito moderno frente ao mundo em que vive. Finalmente, “Fragmentos e irrealização: uma leitura da modernidade” formula como essa fragmentação do texto e do sujeito parecem formalizar uma outra representação, ficcional, diretamente ligada ao leitor da obra e sua condição frente ao mundo moderno.

Ao final, no último capítulo deste trabalho, apresenta-se o fechamento da análise feita, amarrando todos os pontos levantados ao longo dessa e observando como **Crônica da casa assassinada** é uma obra que pode permitir uma leitura representativa da modernidade e até mesmo da contemporaneidade. Nesse sentido, o que especialmente se pretende desdobrar é como a estrutura textual do romance, além da própria narrativa, expande sua semântica e formaliza as questões de representação que são enxergadas aqui. Não só isso, ainda sob essa perspectiva, será observado como a composição e a recepção estética do romance podem

convidar o leitor a formular hipóteses de leitura que lhe permitam não só perceber o sentido do texto, mas também atribuir-lhe uma significação pessoal. Por fim, pretende-se contribuir com a fortuna crítica dedicada ao autor e ao período estudados.

2. Uma construção assombrosa: os olhares, o autor e a obra.

2.1 Múltiplos olhares: a crítica sobre Lúcio Cardoso e a *Crônica da casa assassinada*

*Não há dúvida: o romancista é maior que o poeta. Mas... o romancista é grande precisamente pelo poeta que o informa. Houve tempo em que me encontrava frequentemente com Lúcio na cidade, e muitas vezes discutimos sobre seus romances. As suas deficiências irritavam-me porque eram deficiências fáceis de corrigir. O que me parecia faltar a Lúcio eram coisas que se aprendem, ao passo que ao lado delas havia sempre o que não se aprende: o dom poético, o dom de criar vida, atmosfera, de armar os lances imprevisíveis e patéticos do destino. Na **Crônica da casa assassinada** culminou essa força demiúrgica de Lúcio. As personagens do romance – Nina, Valdo, Ana, o coronel, o farmacêutico, o incrível Timóteo, todos, continuam a viver na minha imaginação, inapagáveis. No entanto por ocasião da leitura, como me incomodava que todos escrevessem da mesma maneira, que é afinal a maneira de Lúcio! Todavia, esse elemento destruidor da verossimilhança foi impotente para anular a verdade imanente das criaturas a que Lúcio insuflou o seu extraordinário sopro de vida.*
Manuel Bandeira¹

Em 1959 foi lançada pela Editora José Olympio a obra **Crônica da casa assassinada**², do autor mineiro Lúcio Cardoso. O romance que levou aproximadamente cinco anos para ser completado recebeu olhares ambivalentes tanto da crítica, quanto do público. Para alguns, tratava-se da melhor obra do ficcionista, para outros, tratava-se de uma obra complexa e de algum mal gosto, e ainda outros dispensaram um olhar ambíguo para o texto. A propósito da epígrafe,

¹ A epígrafe que abre o capítulo é parte de uma crítica escrita por Manuel Bandeira sobre Lúcio Cardoso e a **Crônica da casa assassinada**, publicada em 03 de dezembro de 1960 no jornal **Folha de São Paulo**, encontrada no capítulo “Recepção Crítica” da edição crítica de **Crônica da casa assassinada** coordenada por Mario Carelli, em 1991.

² A primeira edição de **Crônica da casa assassinada** foi publicada em 1959 pela Editora José Olympio, sob o olhar e a vontade de seu autor Lúcio Cardoso. Posterior a essa, houve outras edições, sendo: a segunda, em 1963, pela Editora Letras e Artes; a terceira, em 1968, pela Editora Brughera; a quarta, 1979, pela Editora Nova Fronteira. Em 1991, foi lançada pela Editora AllcaXX/CSIC, Madri, a primeira edição crítica da obra, organizada e dirigida por Mário Carelli. Em 1996 e 1997, tendo o texto base da primeira, são lançadas e impressas a segunda e a terceira edições críticas da **Crônica**, pela AllcaXX/Edusp e AllcaXX/Scipione Cultural, respectivamente. Em 1999, foi lançada a Edição Comemorativa, com prefácio de André Seffrin, pela Editora Civilização Brasileira, tendo como base a quarta edição. Há, ainda, uma outra edição pela Editora Círculo do Livro, na qual não figura número de edição, tampouco ano de publicação (trata-se da mesma publicada pela Editora Nova Fronteira, exceto pela capa e prefácio). Para este trabalho, toma-se como referência a edição crítica organizada e coordenada por Mário Carelli, versão elaborada a partir da primeira edição da obra, de 1959, bem como de seus manuscritos e datiloscritos originais. A edição que se tem em mãos e na qual se buscam as referências para esta pesquisa é a segunda edição crítica, de 1996. Também se utiliza aqui o prefácio escrito por André Seffrin para a edição comemorativa de 40 anos da obra, em 1999.

Manuel Bandeira foi um dos que apresentou duas diferentes visões particulares sobre a obra: uma positiva e outra negativa. Do ponto de vista da crítica literária, contudo, as evidências indicam que a obra exprime a maturidade romanesca de Lúcio Cardoso.

Complexo, fragmentário e polifônico, o romance cardosiano difere muito do que era produzido pela maioria de seus contemporâneos, pertencentes a outras correntes que visavam uma literatura com algum tipo de engajamento político-social. Quer em **Crônica da casa assassinada**, quer em outras de suas obras, o que se vê é o tom e o caráter intimistas empregados por seu autor. Essa afirmação é respaldada pelo estudioso e pesquisador Luís Bueno, em **Uma história do romance de 30** (2006), que inclui Lúcio Cardoso na corrente de autores intimistas do romance brasileiro. Não só o rumo adotado pelo romancista, como considerou Bueno, faz sua obra diferente, mas também a forma de escritura do livro, a composição narrativa empregada, as personagens que a compõem, o cenário que é descrito, a não linearidade cronológica, o caráter filosófico e reflexivo, a densidade e a nebulosidade com que são abarcadas questões complexas que envolvem o ser humano, bem como o discurso ambíguo utilizado ao longo da narrativa que faz com que o leitor caminhe por terras movediças.

A professora e pesquisadora Ruth Silviano Brandão (1998), por sua vez, entende que a escrita de Lúcio “é caracterizada por um dizer que escapa à harmonia, à racionalidade e ao equilíbrio, pretendidos pela representação” (BRANDÃO, 1998, p. 26). Ainda nesse sentido, o crítico e pesquisador Mario Carelli (1996), ao tratar da **Crônica** e de seu autor, relacionando-a às correntes dominantes de seu tempo, refere-se à obra como marginal, de um autor de “consciência dilacerada e trágica do seu drama existencial de criador” (CARELLI, 1996, XXV). Na busca pela síntese de uma definição para o sentido empregado por Carelli acerca do termo marginal, parece adequada aquela que é fornecida pelo **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (2009) que define, pela extensão de sentidos, como sendo marginal “aquele que não aceita os valores predominantes da sociedade ou da maioria” (HOUAISS, 2009, p. 1245). Não só a obra, mas também seu criador é marginal. Dentro dessa marginalidade, desde seus primeiros romances, **Maleita** (1934) e **Salgueiro** (1935), Cardoso e sua obra têm uma recepção crítica de múltiplos e divergentes olhares.

O crítico literário Agripino Grieco e o autor Jorge Amado, como mostra Luís Bueno, ao tratarem distintamente da obra **Maleita**, divergiram em suas críticas sobre Lúcio Cardoso. O primeiro, que costumava ser substancialmente ácido em suas críticas, não poupou elogios ao romancista da **Crônica**, já o segundo, ligado às questões ideológicas do romance de engajamento social, disse que em Cardoso faltava posicionamento claro ligado à esquerda oposicionista (BUENO, 2006, pp. 203-204). Seja como for, nada tira de **Crônica da casa assassinada**, tampouco de seu autor, o trabalho árduo de escrita empregado e a qualidade do texto que se apresenta no romance, ainda que possa haver algum “defeito”, como supõe Manuel Bandeira.

Como dito, a **Crônica** é a maturidade romanesca de Lúcio Cardoso que foi, além de romancista, poeta, contista, dramaturgo, diretor, ensaísta, tradutor, jornalista e pintor. Ao longo de sua vida escreveu os romances **Maleita** (1934), **Salgueiro** (1935), **A luz no subsolo** (1936), **Dias perdidos** (1943), **Crônica da casa assassinada** (1959)³. Também seus diários se tornaram obras: **Diário I** (1960) e os póstumos **Diário Completo** (1970) e **Diários / Lúcio Cardoso** (2012)⁴, esse, por sua vez, organizado e editado por Ézio Macedo Ribeiro, é uma compilação de todos os diários do autor, os anteriormente publicados e os que ainda eram inéditos. Constam, ainda, no conjunto de obras artístico-literárias de Lúcio, antologias poéticas, novelas, peças teatrais, literatura infanto-juvenil, um ensaio, opúsculos, artigos, traduções, capas de livros e revistas, prefácios, filmes e pinturas⁵.

³Além dos referidos romances, Lúcio Cardoso deixou um romance inacabado, **O viajante**, que integraria uma idealizada trilogia de romances da qual **Crônica da casa assassinada** também faria parte. Esse romance inacabado foi publicado postumamente, em 1973, com o título dado pelo autor. Além desse, junto de Rachel de Queiroz, Antônio Callado, Jorge Amado e Guimarães Rosa e outros, sob a coordenação e apresentação de João Condé, Lúcio Cardoso integrou e contribuiu com o romance **O mistério dos MMM**, escrito a várias mãos e publicado em 1962.

⁴Os diários de Lúcio Cardoso compreendem vários registros feitos por ele na forma de diários, tendo sido publicados um em vida e os outros dois postumamente. Ribeiro (2012) explica que apenas o **Diário I** foi publicado enquanto Lúcio ainda estava vivo, acredita-se que em 1960, pela editora Elos. Os demais diários foram publicados após sua morte, sendo que, em 1970, pela Editora José Olympio, foi publicado **Diário Completo** (uma coletânea de registros que compreendem os **Diário I** e **Diário II**) e, em 2012, pela Editora Civilização Brasileira, sob a compilação e organização de Ézio Macedo Ribeiro, **Diários / Lúcio Cardoso**, uma reunião de todos os diários publicados e não publicados, depositados no Arquivo Lúcio Cardoso do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. (RIBEIRO, 2012, pp. 9-10).

⁵No trabalho **O riso escuro e o pavão de luto** (2006), Ézio Macedo Ribeiro apresenta detalhadamente toda a produção artístico-literária de Lúcio Cardoso.

A vasta gama de trabalhos de Lúcio Cardoso coloca-o como um artista destacado. No entanto, apesar do extenso trabalho, da apreciação da crítica e do prestígio que teve entre seus contemporâneos, o romancista não parece ter despertado tanto interesse do grande público como outros de seu tempo. Ciente de sua marginalidade e do parcial não-reconhecimento de seu trabalho, corroborando o que proporia Carelli (1996), anos mais tarde, em **Diário completo**, Cardoso registrou memória de um diálogo com Cornélio Pena que lhe havia dito: “o seu sofrimento é um sofrimento bom, de permanecer à margem” (CARDOSO, 1970, p. 304). Todavia, consternado, Lúcio notou:

Não há, Cornélio, pior sofrimento do que permanecer à margem. Não tenho temperamento para isto. Quero amar, viajar, esquecer – quero terrivelmente a vida, porque não creio que exista nada de mais belo e nem de mais terrível que a vida. E aqui estou: tudo o que amo não me ouve mais, e eu passo com a minha lenda, forte sem o ser, príncipe, mas esfarrapado. (CARDOSO, 1970, p. 304)

Décadas depois do registro, em seu diário, das palavras do excerto apresentado, Brandão, no prefácio do trabalho de Ézio Ribeiro (2006), **O riso escuro e o pavão de luto**, escreve:

Lúcio Cardoso é um escritor que ocupa um lugar singular na literatura brasileira. Durante muito tempo foi deixado no limbo por uma crítica ideológica, marcada por pressupostos e preconceitos que reduzem o texto a estritos limites políticos e culturais, deixando em segundo plano o trabalho com a escrita, essencial à literatura. Como outros de sua geração, Lúcio foi considerado um escritor intimista, dono de um texto predominantemente subjetivista, o que facilmente o colocou na categoria de alienante ou restrito em termos de seu olhar sobre o mundo. Entretanto, sabemos hoje como a escrita e a força poética que sustenta o trabalho de uma obra operam toda uma nova postura diante das questões sobre a representação e a relação do intelectual brasileiro ante a herança de uma tradição europeia que pesou sobre a literatura brasileira. (BRANDÃO, 2006 p. 13)

Apesar do “lugar singular que ocupa” na literatura brasileira e a propósito do que propõem Brandão, considerando os trabalhos que se debruçam sobre a obra de Cardoso, ainda hoje, em 2018, sua produção artística não é tão conhecida pelo grande público. Mesmo no meio acadêmico, muitos desconhecem, não só o trabalho, mas também o autor. Apesar disso, nos últimos anos, as obras de Lúcio Cardoso têm despertado um crescente interesse. Para Brandão (2006), uma das razões que motivaram o interesse é a força poética existente na produção de Lúcio, assim como os novos e recentes olhares do meio acadêmico no que diz respeito às questões da

representação. Nesse sentido, Ésio Macedo Ribeiro, em dois trabalhos, um artigo na **Revista do Centro de Estudos Portugueses**⁶ (2008) e seu estudo na edição da obra **Diários / Lúcio Cardoso** (2012), mapeou e apontou, até a finalização de seu trabalho, para as produções acadêmicas que se debruçaram sobre o artista mineiro e sua arte.

Assim sendo, pelos estudos de Ésio Ribeiro e pelas consultas feitas por esta pesquisa a diversas bibliotecas físicas e eletrônicas do país, tratando apenas do interesse acadêmico por Lúcio Cardoso e seus trabalhos, é possível traçar um panorama geral em que se percebe o crescente interesse mencionado. Treze anos após a publicação de **Crônica da casa assassinada** e quatro após a morte de seu autor, em 1972, foi publicada a primeira dissertação de mestrado⁷, em Sociologia, sobre Lúcio Cardoso. Nos dezoito anos que se sucederam, até 1990, uma tímida produção acadêmica a seu respeito foi percebida. A partir da década de noventa, contudo, foi que se observou um maior interesse pelo autor mineiro e sua produção literária: de 1991 a 2000, foram escritos vinte e quatro trabalhos acadêmicos; de 2001 a 2012, quando Ribeiro concluiu a edição de **Diários**, houve um vertiginoso aumento na produção acadêmica sobre Lúcio Cardoso, tendo sido escritos quarenta e sete trabalhos em um espaço de doze anos. Por ocasião do final da redação deste trabalho, em março de 2018, foram encontrados outros nove trabalhos, entretanto, sabe-se que ainda há outros pesquisadores imersos na obra e da vida de Lúcio Cardoso, aproximando-se de cem os trabalhos acadêmicos que compõem sua fortuna crítica.

O aumento na quantidade de trabalhos acadêmicos – monografias, dissertações e teses – é acrescido de artigos, ensaios, críticas, livros e outros materiais que dizem respeito à fortuna artística e à vida de Lúcio Cardoso. Não há dúvidas de que, nos últimos anos, ele tenha ganhado maior visibilidade e reconhecimento. Ao contrário de muito do que foi dito por uma crítica ideológica e a propósito do que disse Brandão (2006), a escrita e a força poética que sustentam o trabalho de Cardoso, especialmente em **Crônica da casa assassinada**,

⁶ A edição 39 da **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, em 2008, apresenta o que o editorial chama de o “Dossiê Lúcio Cardoso”, isto é, uma coletânea de textos escritos por diversos pesquisadores celebrando os quarenta anos da morte do autor da **Crônica da casa assassinada**.

⁷ Com o título **Formas de evasão em Lúcio Cardoso**, a dissertação foi apresentada ao programa de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1972.

operam uma nova postura no que tange às questões que envolvem a representação e a relação do intelectual brasileiro ante os pressupostos de uma tradição judaico-cristã que ainda influiu leitura e a produção literária brasileira.

Embora o foco principal desta pesquisa seja a obra em si e sua análise, aspectos relacionados à fortuna crítica do autor e de sua obra, como aqui apresentados, bem como alguns outros pontos relevantes de sua vida particular, podem sustentar melhor e tornar mais claras algumas das análises e considerações que serão feitas em seções posteriores.

2.2 Um arquiteto-autor: notações sobre a vida de Lúcio Cardoso

*Entre visitas que perguntam,
no corredor, por tua vida
de artista recolhido à noite
sensorial, entre os amigos
que se inclinam preocupados
sobre a cisterna, e não distinguem
teu reflexo brilhar no fundo,
entre os mais próximos e diletos
– eu não estou, porém de longe
mais perto me sinto e decifro
melhor teu perfil na sombra,
e o perfil não só; tudo mais
que deu sentido a teu chamado
à rua dos homens: palavras
tramadas em papel, soando
em palco, problemas falantes,
moverdiços em preto-e-branco,
projeção em tela ou parede,
em cor quase som, mensagens
da mais subterrânea estação,
retratos espectrais do ser
para além da radiografia,
e um hálito de amor pedindo
espaços claros, praias de ouro
que se vão modelando em sonho
acordado, escrito, pintado.
Respiras, falas, comunicas-te
à revelia do corpo enfermo,
em tudo que é sinal; contemplo
tua vida primeira e plena
a circular, transfigurada,
ó criador, entre vazios
sótãos da casa assassinada.*

Carlos Drummond de Andrade⁸

Nascido na cidade de Curvelo, Minas Gerais, em 1912, o autor de **Crônica da casa assassinada**, Joaquim Lúcio Cardoso Filho, foi dono de uma grande capacidade criativa, como é atestado pelos trabalhos deixados à posteridade. Quatro anos antes de sua morte, em 1962, Lúcio Cardoso teve sua voz silenciada ao sofrer um acidente vascular cerebral. Embora estivesse afásico e hemiplégico, impossibilitado de escrever, Lúcio Cardoso transpôs todo seu poder criativo em pinturas, “à revelia do seu corpo enfermo”, como disse o poeta e escritor Carlos Drummond de Andrade. O mesmo Drummond que, em reconhecimento e por admiração ao amigo, escreveu o poema que serve de epígrafe a este capítulo. Com versos repletos de poesia, ele resume a vida, os trabalhos, a pessoa e os últimos momentos do coestadano escritor que faleceu em 1968, no Rio de Janeiro, quatro dias após a publicação do poema.

Além de Drummond, Lúcio Cardoso granjeou a amizade e o respeito de diversos e importantes artistas e autores no Brasil com quem manteve relações. Dentre tantos, Clarice Lispector era-lhe bastante cara. Amiga íntima, após a morte de Cardoso, em um texto de emoções a floradas, quase uma carta confessional, ela escreveu:

Lúcio, estou com saudades de você, corcel de fogo que você era, sem limite para o seu galope.

Saudade eu tenho sempre. Mas, saudade tristíssima, duas vezes.

A primeira, quando você repentinamente adoeceu, em plena vida, você que era a vida. Não morreu na doença. Continuou vivendo, porém era homem que não escrevia mais, ele que até então escrevera por uma compulsão eterna gloriosa. E depois da doença, não falava mais, ele que já me dissera das coisas mais inspiradas que ouvidos humanos poderiam ouvir. E ficara com o lado direito todo paralisado. Mais tarde usou a mão esquerda para pintar: o poder criativo nele não cessara. (LISPECTOR, 1984, pp. 243-245)

Apesar da proximidade de Drummond e de Clarice com Lúcio Cardoso, a recepção crítica de seu trabalho não deixa dúvidas do artista que foi, que não se deteve, nem mesmo frente à enfermidade. Também atesta a crítica que ele era dono de uma capacidade extraordinária de criar peças, poemas, contos e romances nos quais pôde deixar aflorar toda a subjetividade do poeta-ficcionista que o habitava, nas mãos do escritor que se fazia. Lúcio Cardoso tinha necessidade de viver e

⁸“A Lúcio Cardoso na casa de saúde” é um poema escrito por Carlos Drummond de Andrade, publicado no jornal **Correio da Manhã**, em 20 de setembro de 1968, quatro dias antes da morte de Lúcio Cardoso.

dessa necessidade nasceu o texto cardosiano, que nada mais é que sua vida transformada em escrita, como assinalam, respectivamente, a pesquisadora e sobrinha-neta de Cardoso, Andréa Vilela (2007), e a professora e pesquisadora Ruth Silviano Brandão (1998). Vilela ainda acrescentou que o ficcionista “escreve com os olhos do menino que não é mais, mas, principalmente, escreve por não poder trazer de volta a infância perdida” (VILELA, 2007, p. 38).

O menino Lúcio, apelidado carinhosamente por seus familiares de Nonô, veio de uma família cujos recursos financeiros não eram tão abundantes. O pai, de quem levou o nome, era um trabalhador, desbravador e aventureiro no mundo dos negócios, mas que nem sempre obtinha resultados positivos em suas investidas. Além do mais, por conta do trabalho, seu pai passava longos períodos fora de casa, fazendo-se, assim, na maior parte do tempo, ausente da vida dos filhos. A família Cardoso era então composta pelo pai, Joaquim Lúcio Cardoso, pela mãe, Maria Wenceslina Netto Cardoso e pelos filhos: Regina Cardoso, Fausto Cardoso, Maria Helena Cardoso, Adauto Lúcio Cardoso, Maria de Lourdes Cardoso e o caçula, Lúcio Cardoso.

Preocupados com o futuro dos filhos, na tentativa de dar-lhes um futuro promissor, os pais estabeleceram algumas prioridades na organização familiar, como sugeriu Vilela:

A possibilidade de permitir aos filhos desse casal uma “posição”, uma importância social, passa a ser vinculada à necessidade de uma boa educação e do acesso ao conhecimento. Para isso, a mãe de Lúcio não mediu esforços. Foi essa motivação que a levou a mudar-se de Curvelo para Belo Horizonte, cidade promissora, recém constituída capital do Estado, onde os filhos poderiam dar continuidade aos estudos... (VILELA, 2007, p. 33)

Às custas de trabalho árduo, o senhor e senhora Cardoso conseguiram formar os filhos. Regina e Maria Helena tornaram-se bacharéis em farmácia. Maria Helena também se tornou escritora e escreveu dois livros que ajudam a contar a história da família e, principalmente, a de Lúcio Cardoso: **Por onde andou meu coração** (1967) e **Vida-vida** (1973). Fausto formou-se médico. Adauto formou-se em direito e foi, posteriormente, ministro do Supremo Tribunal Federal, tendo importantes publicações no meio jurídico. Já Lúcio Cardoso, que não era muito dado aos estudos, mas que desde pequeno demonstrou ser um exímio e apaixonado leitor, abraçou as Letras. Enveredando por esse caminho, desde muito jovem, pôs-se a escrever. O “fôlego de vida” de sua obra veio da sua infância, das relações

familiares, da observação atenta do menino, da sua adolescência, das lutas internas que travou, dos muitos e diversos autores que leu, das amizades que fez com tantos outros escritores e intelectuais, assim como das reflexões que fez sobre o que lera e ouvira.

A composição do seu repertório de leitura é vasta: Álvares de Azevedo, Baudelaire, Clarice Lispector, Dostoiévsky, Edgar Allan Poe, Emily Brontë, Freud, Gide, Guimarães Rosa, Julien Green, Kafka, Kierkegaard, Leon Bloy, Lord Byron, Machado de Assis, Nietzsche, Octávio de Faria, Proust, Rimbaud e outros tantos. Além de lê-los, Lúcio Cardoso refletia sobre o que lia, o que gostava ou não, o que concordava ou não, bem como, muitas vezes, relacionava suas próprias obras com as de outrem. Não raro, especialmente na **Crônica**, é perceptível a influência de alguns autores com quem tivera contato por meio de suas obras ou pessoalmente. Há por exemplo, como já apontado por Rogério Sáber (2014), uma ligação entre **Crônica da casa assassinada** e **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë.

É inegável também, em seu trabalho, a força exercida por sua formação religiosa. Assim como os filhos de uma grande parte das famílias brasileiras do século XX, especialmente as de Minas Gerais, Lúcio Cardoso também teve uma formação religiosa católica. Católico por formação e crença, foi leitor assíduo da Bíblia. A exemplo do que havia feito com tantas outras leituras, refletiu sobre vários versículos bíblicos em seus diários e escolheu para figurar como epígrafe de **Crônica da casa assassinada**, um versículo do **Novo Testamento**. Seja nos seus romances ou nos seus diários publicados, é clara a influência do texto bíblico nos seus escritos e até mesmo nos conflitos internos relacionados à sua vida pessoal, ao conhecimento teológico, às ciências e à filosofia. Além da própria atestação do autor, **Crônica da casa assassinada** evidencia, por seu enredo, personagens e estrutura textual, essa conflituosa influência.

Tão amplas e ecléticas quanto a biblioteca de Lúcio Cardoso eram suas relações de amizade que, em maior ou menor grau de proximidade e intensidade, foram todas relevantes para seu amadurecimento como escritor. No Rio de Janeiro, onde passou a maior parte de sua vida, fez importantes amizades: Adonias Filho, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Cornélio Penna, José Olympio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes, os irmãos Schmidt, Vinícius de Moraes, dentre outras tantas relações. Octávio de Faria, que além de amigo íntimo

também foi uma influência para Lúcio, escreveu a respeito do romancista que seu amigo se tornara:

Direi mesmo que o vejo, no que de mais essencial tem o seu sentimento da vida e do destino, do conhecimento de Deus e do homem, diretamente implantado numa linha de sensibilidade e pensamento que, vindo dos trágicos gregos, atravessa plenamente, e muitas vezes parece se perder na densa planície do sentimento cristão da existência, para vir enfim aflorar, talvez como um gemido de maldição e protesto, nos mais elevados e intratáveis cumes da angústia e do desespero dos nossos dias. É, pois, nesse tronco que vem de Ésquilo e Sófocles, passando por Pascal, Dostoiévsky e Kierkegaard, que se vem inserir a problemática essencial de Lúcio Cardoso.

Um grego? Um pascaliano? Um profeta cristão? De nada talvez estejamos mais longe. Lúcio Cardoso é, essencialmente, um romancista e tudo o que, na sua concepção da vida e do destino dos homens, o aproxima dos trágicos gregos ou dos pensadores cristãos, é no mundo da ficção que é integrado e resolvido. Tudo, na sua natureza, naturalmente rica e vária, antinômica e por vezes dialética, tudo é elemento de criação, de coordenação do seu mundo romancista. Nenhuma dissonância: o homem que sente o problema do destino eternamente adverso, da luta entre o amor e o ódio, da vitória terrena do Mal sobre o Bem, é o mesmo homem que escreve e compõe, que transforma e refunde, que cria enfim o seu mundo de ficção. (FARIA, 1996, p. 659)

O difícil enquadramento da obra de Lúcio Cardoso nas correntes dominantes da literatura brasileira, como aponta Luís Bueno (2006), decorre especialmente da dificuldade de encaixar seu autor em alguma corrente já que, como sugere Octávio de Faria, o romancista parece ser tantos e ao mesmo tempo nenhum. *A priori*, toda a aura dificultosa de seu trabalho parece ter, segundo seus estudiosos, algum tipo de relação com as questões e os conflitos pessoais de sua vida. Conforme Vilela (2007), ele foi um autor que buscou em si, especialmente em sua infância, a inspiração do escritor adulto. Embora tenha passado a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, sua luta foi contra as memórias da infância e da adolescência, um embate entre o amor e o ódio por Minas Gerais, onde ele passou uma menor parte de sua vida, mas que se arraigou e entranhou em seu coração. Ele mesmo afirma:

Meu movimento de luta, aquilo que visou destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 1996, p. 764)

Lúcio Cardoso teve a lucidez de saber quem ele retratava em suas obras. Ele também percebia e tinha ciência da dificuldade de filiações estéticas, tanto de sua obra quanto de si mesmo, enquanto autor. Assim, era evidente que ele tinha

consciência do seu “*Eu*”, complexo, construído através dos anos, das vivências e das experimentações, do ser enigmático que se tornara, muitas vezes indecifrável, polêmico e controverso, capaz de dividir opiniões e a crítica, como formula a professora e pesquisadora Cássia dos Santos (2001) abordando essa mesma questão. Em seu **Diário 0**⁹, ele registrou sobre si mesmo:

Minha história pode sempre ser contada assim: a vida de um “inocente”, com muita “pureza” (apesar dos pesares...), que andou longe nos “caminhos do espírito”, em busca da “solução do problema”. Muita coisa aconteceu e os caminhos eram verdadeiramente sinuosos. A solução não foi encontrada em muito bom estado e isso acarretou uma série de consequências. O “inocente” tornou-se uma “vítima do mundo”.

Eis uma bela história! Ela pode provocar lágrimas e emoções. Se alguém achá-la ridícula estará “errado”; a verdade estará sempre do lado sentimental e angelical da fábula – o que garantirá a minha boa reputação através dos tempos.

Mas, o “alto culto” que faço à verdade e “as atenções” que rendo à ciência obrigam-me também a alertar o respeitável público sobre os importantíssimos julgamentos que a psicologia aplicada é capaz de emitir a meu respeito. Não esqueçam, pois, que eles podem ser bem mais sérios do que se poderia supor...

Aos leitores mais refinados eu faço um apelo para que não torçam o nariz apenas com o perceber a interpretação sentimental; não lhes há de ser difícil – se forem de fato inteligentes – perceber quão além eu vou.

Existem várias interpretações. (CARDOSO, 1996, p. 100)

Tal qual seu criador, a obra que o imortaliza, independentemente de sua natureza artística, é igualmente complexa, intimista, psicologicamente densa e bastante subjetiva. Nesse sentido, **Crônica da casa assassinada** é o maior expoente do artista complexo e completo que Lúcio Cardoso é. Assim como seu criador, ela também desperta múltiplos olhares e opiniões.

2.3 Uma assombrosa construção: apresentação de **Crônica da casa assassinada**

A Crônica da casa assassinada desmente com brio o estereótipo que se foi construindo em torno de um romance brasileiro ainda naturalista e centrado nos aspectos considerados pitorescos da vida nos trópicos. [...]

Uma frondosa metaforização que se entrega aos apelos do morbo, do desfazimento carnal e, no limite, busca a expressão do cupio dissolvi, enforma a escrita da Crônica da casa assassinada para a qual se pensou na qualificação de “expressionista”. Mas se algum crítico, habituado a módulos de pensar europeus, objetar que faz parte de todo expressionismo o gesto de denúncia ou a sátira corrosiva da ordem social (traço que estaria ausente em Lúcio Cardoso), poderíamos lembrar o contra-argumento de que a Crônica não é uma história brumosa que se passa em meio a nuvens

⁹ O **Diário 0** faz parte da compilação de diários e textos não publicados de Lúcio Cardoso, editados e organizados por Ézio Macedo Ribeiro, publicados postumamente em 2012.

*de uma aérea fantasia, sem raízes. Ao contrário, é o relato da decadência de uma família, é a narração cruel do assassinio de uma casa encravada naquele velho e gasto interior fluminense-mineiro tão familiar ao autor de **Maleita**. Os Meneses desse romance juvenil de Lúcio Cardoso, fundadores de uma cidade sertaneja, a Pirapora queimada pela febre da Malária, voltam, e não por acaso, para a evocação da sua agonia. Uma longa história de três gerações já se cumpriu, e agora é o momento de deixar que fale o destino, isto é, a impotência do mundo patriarcal para impedir a sua catástrofe e soffrear o instinto de morte que o devora por dentro.*
Alfredo Bosi¹⁰

Ler **Crônica da casa assassinada** (1959) é adentrar a velha mansão da família Meneses, “com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento”(CARDOSO, 1996, p. 564) e ter que caminhar com cuidado pela casa que jaz em ruína e que esconde, em seu interior, uma história repleta de meandros. Explorar a obra é, ainda, olhar para as paredes carcomidas pela ação do tempo e para as ruínas do casario, que se decompõem cada vez mais, procurando reconstituir o que houve ali, que histórias e que fantasmas habitam esta “paisagem apocalíptica e sem remissão”¹¹ (CARDOSO, 1996, p. 764).

O romance narra a história da última geração de Meneses, advindos de uma tradicional família mineira que nas gerações anteriores, segundo narrado por eles, teve um glorioso passado. Os Meneses de quem se fala no enredo, por sua vez, são assolados por um presente decadente em que se tenta, a todo custo, preservar um nome, uma história e uma suposta tradição. No decorrer da narrativa, contudo, o que se vê é a ruína financeira e moral (bem como a não adaptação ao novo e ao moderno) que os leva ao aniquilamento e à quase total extinção, sendo salvaguardados, apenas, pelos parcos e incompletos registros dos muitos narradores que, magistralmente orquestrados em um concerto de “vozes dissonantes”¹², permitem compor a história da família.

A polifônica composição narrativa da obra dá-se pelas vozes de dez narradores personagens que são intercalados, ao enredar a história, por um compilador que dispõe e organiza suas narrativas. A obra não deixa explícito quem é

¹⁰ A epígrafe que abre o capítulo é parte do texto “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico” escrito pelo professor Alfredo Bosi para a edição crítica de **Crônica da casa assassinada**, coordenada por Mário Carelli, em 1991.

¹¹ Expressão tomada de empréstimo da entrevista concedida por Lúcio Cardoso ao **Jornal do Brasil**, em 25 de novembro de 1960, reproduzida com alterações na revista **Ficção**, em fevereiro de 1976. (CARDOSO, 1996, p. 764).

¹² A expressão “vozes dissonantes” é empregada por André Seffrin, em 1999, no prefácio da Edição Comemorativa de **Crônica da casa assassinada**.

responsável pela reunião dos fragmentos textuais e coleta dos depoimentos que compõem o enredo, mas deixa claro cada um de seus narradores, organizados aqui na ordem em que vão aparecendo no romance: André Meneses, suposto filho do casal Nina e Valdo Meneses; Nina, esposa de Valdo Meneses; Aurélio dos Santos, o farmacêutico; Betty, governanta da casa dos Meneses; Dr. Vilaça, médico da família; Ana, esposa de Demétrio Meneses, o mais velho dos irmãos; Valdo Meneses, o irmão do meio; Padre Justino, pároco de Vila Velha; Coronel Amadeu Gonçalves, amigo do pai de Nina e também dela; Timóteo Meneses, o caçula dos irmãos.

As narrativas individuais são fragmentos ou partes de diários, cartas, narrações, confissões, depoimentos e livro de memórias, gêneros diversos que compõem um só, o romance, e que dão voz a cada um de seus narradores. A partir de suas lembranças e sob sua própria ótica, os narradores contam o que viram e ouviram da história dos Meneses, ressuscitando o passado e dando vida à **Crônica da casa assassinada**. Na anacronia¹³ narrativa que constitui o romance cardosiano, é permitido ao leitor conhecer a história dos Meneses na ordem em que essa é apresentada ao longo do livro, ou pela forma que esse bem entender lê-la, podendo, por exemplo, optar por ler primeiro uma voz narrativa específica e, depois, as demais, ou ainda ler o romance do fim para o começo.

Em **Crônica da casa assassinada**, a diegese não teria o mesmo alcance semântico se sua composição narrativa e focalização fossem diferentes. Nesse sentido, se houvesse uma linearidade cronológica, em que o tempo da narrativa e da história coincidisse, se em lugar de narradores autodiegéticos houvesse narradores homodiegéticos secundários ou heterodiegéticos¹⁴, todo o jogo de nuances, ambiguidade e a indecidibilidade da obra estariam comprometidos,

¹³Utiliza-se aqui como conceito de anacronia o que foi apresentado por Gérard Genette em seu estudo **Discurso da Narrativa**. Ele chama de “anacronias” narrativas “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa” (GENETTE, 1995, p. 34). Assim, o termo anacronia e alguns de seus derivados, tal como aqui aparecem, sinalizam quando o tempo da narrativa, não linear, não coincide com o tempo da história.

¹⁴ Gérard Genette (1995), ao falar sobre a pessoa narrativa em sua obra **Discurso da narrativa**, diz que tratar as pessoas como primeira e terceira pessoa não é suficiente, especialmente porque, para a análise, há na narrativa em primeira pessoa duas situações distintas: uma em que o narrador é personagem, mas não conta uma história da qual ele é protagonista; e outra em que esse é personagem e narra uma história da qual ele é protagonista. Assim, Genette define as pessoas narrativas como: **heterodiegético** – onarrador ausente da história que narra, em termos didáticos, o observador; **homodiegético** –aquele que atua como personagem da história que narra mas da qual não é protagonista, didaticamente tratando, narrador personagem coadjuvante; e, por fim, **autodiegético** – a personagem que conta uma história da qual é protagonista.

podendo ficar expostos. É exatamente a composição do enredo e a focalização que ela apresenta que criam a atmosfera de dúvidas e incertezas, o jogo de ambiguidades e ambivalências que interferem no resultado, distinguindo a obra cardosiana em relação ao que foi escrito por muitos de seus contemporâneos.

Na possibilidade de combinar o tempo da narrativa com o tempo da história, colocando-a, portanto, em cronologia linear, o enredo deveria iniciar-se com o envolvimento e o casamento de Nina com Valdo Meneses e findar com a morte de Ana, esposa de Demétrio Meneses, última sobrevivente e integrante da família de que se tem registro. Não obstante, o que se observa logo no início do livro é uma prolepse¹⁵, ou seja, uma antecipação narrativa, a saber, o “Diário de André (conclusão)” que narra, com grande densidade psicológica e em meio a lembranças e reflexões, o velório de Nina, protagonista em torno de quem se estrutura todo o conflito dramático e para quem todos os narradores direcionam os seus olhares.

O tempo na **Crônica** não é mensurado claramente, sabe-se apenas que sua amplitude é de mais de quinze anos, não sendo possível determinar exatamente quando começa e quando termina o enredo. Há um único registro temporal (“18 de... de 19...”)¹⁶ que, aliado aos aspectos histórico-culturais da narrativa, indica o século XX, mais precisamente o início do século, como sendo o período abrangido pelo romance. A atemporalidade parece, em certa medida, não só propiciar um efeito ambíguo, mas também deixar a obra com um alcance muito maior que sua amplitude¹⁶. Os aspectos sociais e o enraizamento cultural de um povo não se definem rapidamente, levam tempo, anos, séculos. Em **Crônica da casa assassinada**, o alcance de sua diegese recua para antes do início do século e avança no século XX, sendo construído e determinado por anos e anos de história.

Aquele que se debruça sobre a **Crônica**, considerando toda a sua estrutura e focalização, percebe também que o fator tempo é uma importante questão. No entanto, ele não atua sozinho. O espaço físico e psicológico, intrinsecamente ligados ao tempo, são fundamentais para se construir a atmosfera de dúvidas e incertezas

¹⁵ Para Genette (1995), muitas das narrativas modernas são repletas de analepses e prolepses que consistem, respectivamente, em retrocessos por meio de narrações paralelas que podem acontecer simultâneas ao tempo da narrativa ou podem referir-se a um tempo passado distante, no caso das analepses; ou, antecipações, no caso das prolepses, que constituem uma certa “impaciência narrativa”. Essas últimas são mais raras, mas também ocorrem.

¹⁶ São utilizados os conceitos de Gérard Genette, em **Discurso da narrativa**, para *amplitude* (a duração da história) e *alcance* (a distância temporal da história). (GENETTE, 1995, p. 46-47).

que compõem a narrativa. Tempo e espaço são fatores perturbadores para os habitantes da casa e, conseqüentemente, pela forma como se apresentam no enredo, também podem ser para os seus visitantes. Quem visita a família, neste caso, o leitor da **Crônica**, imerso no ambiente melancólico da chácara dos Meneses, ao percorrer seus espaços, pode vir a experimentar, em muitos momentos, o mesmo desconforto e mal-estar causados pela não distinção e mensuração do tempo e pelo cenário de morbidez e melancolia. Sensações análogas às que são sentidas por André e por Nina. André, por exemplo, fala de sentir “o tempo escorrer em seu ser” fixando-o à Chácara “como se houvesse adquirido raízes” (CARDOSO, 1996, p. 22), já Nina alude ao tempo que “parecia escoar com infinita lentidão” (CARDOSO, 1996, p. 41).

Dentro desse contexto narrativo, Lúcio Cardoso, por meio de seus dez narradores e o compilador, conta a história da família que, arraigada ao passado, tenta manter a suposta tradição familiar. Assim, além da intrigante história de ruína financeira, do cenário decadente e melancólico em que a família vive, **Crônica da casa assassinada** serve como palco de um embate histórico: a batalha entre a tradição e o moderno, respectivamente representada na obra por seus correspondentes alegóricos Demétrio Meneses e Nina. Nesse sentido, a propósito da seção anterior que trata do autor, esse embate entre o arcaico e o novo, a tradição e a modernidade, Minas Gerais e Rio de Janeiro parece estar, efetivamente, disperso ao longo de todo o livro, em diferentes elementos de sua composição. Em certa medida, o clima que permeia a obra parece ecoar os embates do próprio Lúcio Cardoso:

O **Diário**, como a **Crônica**, como **O viajante** que será lançado dentro em breve pela Livraria José Olympio, têm para mim, pessoa humana e não escritor, o significado de um formidável movimento de luta e de insubmissão, contra esse elemento discordante, atroz e até mesmo atentatório à grandeza de Deus que se chama a minha infância, sua permanência, pelo menos no que ela tem de mais ilegítimo e de mais poético. (CARDOSO, 1996, P. 764)

Esse ar de insubmissão e lutas permeia toda a narrativa. As personagens principais da diegese estão em constantes e intensos confrontos umas com as outras. Não obstante, em alguns casos, de igual intensidade ou maior que os confrontos interpessoais, são os intrapessoais: o que é socialmente correto e o que é incorreto; aquilo que os pósteros a Freud chamam de desejos latentes e desejos manifestos. Ao longo de toda a obra, os embates que as personagens travam

consigo são intensos e perturbadores, questões existenciais de um romance intimista, que refletem os traços, segundo Jorge Amado, do “romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angustia e à solidão do homem” (AMADO, 1972, p. 11).

Os angustiados moradores da Chácara vivem em meio a um ambiente conflituoso e melancólico, uma “mansão dispendiosa”, como diz Nina, que fica isolada em uma cidade¹⁷ no interior de Minas Gerais. Enclausurados pelos muros e portões da propriedade, os Meneses não partilhavam de uma vida social agitada e tinham hábitos taciturnos, tendo inaugurado “poucas situações no decorrer do tempo” (CARDOSO, 1996, p. 32). Ana, esposa de Demétrio Meneses, descreveu o ambiente da casa em que viviam como sendo um desses “lugares fechados”, uma dessas “residências de província onde se constituem pequenos centros de vida”, nas quais os moradores são poucos e os “acontecimentos muito raros”, para que se deixe “escapar qualquer frêmito de existência que surja” (CARDOSO, 1996, p. 183).

Isolados dos grandes centros urbanos, junto da casa, sempre retratada como um espaço sombrio e melancólico, são estabelecidos o ambiente e a atmosfera propícios para a trama conflituosa em que a história se dá. O espaço da narrativa é ambivalente: um espaço de refúgio e proteção dos Meneses, uma espécie de ventre materno, mas, ao mesmo tempo, pelas descrições do cenário constituído, dos jardins malcuidados, das estátuas do jardim que não resistiram ao tempo, do clima externo quente e interno morno, da falta de iluminação dos espaços internos da casa, dos móveis sempre empoeirados e dos “Meneses de cimento e cal” (CARDOSO, 1996, p. 123), é um espaço de morbidez, assemelhando-se a um mausoléu em meio a um velho cemitério. Há que se considerar, ainda, que a casa da qual a obra fala é também metonímia da família que a habita.

Assim, a analogia que se faz não é, em si, tão descabida. Ao longo da narrativa, além do espaço que se deteriora com violenta rapidez, os Meneses também vão igualmente se deteriorando financeira e moralmente, também como instituição social, consumidos por seu estilo de vida, seus pressupostos e por sua

¹⁷ Segundo Cássia dos Santos (2005), em sua tese de doutoramento, a fictícia cidade de Vila Velha, situada na Zona da Mata de Minas Gerais, nasceu no imaginário do autor e foi ganhando contornos nítidos como cenário de uma trilogia da qual **Crônica da casa assassinada** e **O Viajante** fariam parte. Do que foi inicialmente idealizado, apenas **Crônica da casa assassinada** foi concluída e **O viajante**, publicado postumamente, é uma obra inacabada, como já mencionado.

suposta tradição. Nesse sentido, completando a analogia, são quase como corpos que se decompõem consumidos por fungos e bactérias presentes em si mesmos e vindos do ambiente externo. Não se pode deixar de considerar que a morbidez do espaço da casa, dentro e fora, é aumentada pela quantidade de mortes que ali ocorrem ao longo do enredo.

Lúcio Cardoso, assim, dá vida à **Crônica da casa assassinada**: narrando os conflitos familiares e as angústias do ser humano; expondo a hipocrisia dos seres, representantes de uma sociedade cujos pressupostos estão fadados à ruína, na qualos desejos latentes, vez por outra se tornam manifestos; apontando as fraquezas humanas, condenadas pela Igreja Católica, por meio dos pecados capitais. A obra, então, expõe as feridas de uma sociedade que tenta, assim como os Meneses, a todo custo ocultá-las. Traz a lume questões polêmicas e contraditórias como a loucura, o assassinato, o incesto e a traição, dentre outras.

Em **Crônica da casa assassinada**, a narrativa fragmentária e lacunar, a anacronia narrativa, a focalização, o teor psicológico e a subjetividade dos discursos constituem a plurissignificação presente na obra, coluna mestra de sua edificação. A singularidade da **Crônica** evidencia a árdua tarefa de seu arquiteto na composição de um romance polêmico e controverso, de difícil leitura e que, muito além da medida, traz para o campo ficcional algumas questões de ordem ontológica. O romance cardosiano é, assim, um campo fértil para se explorar, permitindo inúmeras análises. Não é de se estranhar, portanto, que nas duas últimas décadas tenha aumentado tanto o interesse acadêmico pelos estudos que envolvem o mineiro Lúcio Cardoso e suas produções, dentre elas, a **Crônica**, especialmente por essa representar a consolidação de seu trabalho como romancista.

3. *Crônica da casa assassinada*: os signos da ruína, sujeitos e textos fragmentados

*Cobrem plantas sem flor crestados muros;
 Range a porta anciã; o chão de pedra
 Gemer parece aos pés do inquieto vale
 Ruína é tudo: a casa, a escada, o horto,
 Sítios caros da infância
 (...)
 Das ruínas saíam lentamente
 Duas pálidas sombras:
 O poeta e a saudade.
 Machado de Assis¹⁸*

Em *Crônica da casa assassinada* toda a narrativa orbita a ruína que, por sua vez, é evidenciada para o leitor não apenas pelo enredo apresentado, mas também pelos recursos que são empregados e que compõem a trama: a estrutura do texto e sua fragmentação, as vozes dos narradores e o entrecortar dessas, a (des)construção do espaço e do tempo presentes no enredo, a (des)construção das personagens, as alegorias evocadas por meio dessas, o despedaçamento de seus sujeitos e, ao final, como se pode esperar pelo que a própria narrativa conduz, a irrealização. O romance é, pois, um compósito de fragmentos de diversos gêneros textuais estratificados em, pelo menos, dois níveis (na composição total dos discursos e interno a cada discurso, na fragmentação de seu próprio texto), narrado por diferentes vozes autodiegéticas, que busca reconstituir uma história, permitindo a quem lê, por fim, a possibilidade de tentar estabelecer um entendimento do que houve com a família Meneses e com a cidade de Vila Velha, ambas completamente arruinadas no último capítulo do livro.

O enredo, contado por diferentes narradores, nenhum dotado de onisciência, foi majoritariamente construído por relatos e descrições subjetivas das situações, dos ambientes e das personagens, empregando, quase sempre, o pretérito imperfeito¹⁹. Essa subjetividade predominante, ligada ao sentido²⁰ do texto, interfere

¹⁸ Excertos extraídos do poema “Ruínas”, de Machado de Assis, em seu segundo livro de poemas *Falenas*, de 1870. (MACHADO DE ASSIS, 2009)

¹⁹ No que diz respeito ao emprego do pretérito imperfeito em *Crônica da casa assassinada*, para esta leitura, seu uso parece amplificar a aura de incertezas, uma vez que esse tempo verbal é impreciso no tocante à completude ou ao término da ação ocorrida no passado, não deixando explícito se essa foi finalizada ou não, tampouco quando. Ao longo da leitura, em alguns momentos em que se utiliza o pretérito imperfeito não parece haver qualquer alteração de sentido do que se

diretamente no tipo de interpretação que o leitor pode fazer, possibilitando-lhe uma significação em que se suspeite de algo sem que, contudo, possa fazer contundentes afirmações. Em contrapartida, para aumentar a verossimilhança da obra, ao retratar os fatos ocorridos, bem como desenhar o contorno dos espaços e das figuras das personagens, foram empregadas narrativas e descrições mais objetivas, nas quais foram aplicados, na maior parte do tempo, os pretéritos perfeito ou mais-que-perfeito, dando-lhes um aspecto mais assertivo. Por meio desse recurso discursivo, combinado com a obscuridade, a ambiguidade e a ambivalência internas do romance, a **Crônica** abarca as questões que envolvem a moralidade da família e induz seu leitor mais atento a inúmeras reflexões e questionamentos.

A ficção apresentada ao leitor é um minucioso trabalho de arquitetura textual criado e executado por Lúcio Cardoso, chamado aqui de arquiteto-autor. Sua faina pode ser comprovada ao perscrutar um pouco de sua vida e de seu processo criativo em seus diários, nas entrevistas que por ele foram dadas e nos trabalhos de pesquisadores, tais como Mário Carelli (1988 e 1991), Cássia dos Santos (2005) e Ésio Ribeiro (2006 e 2012). Em todas essas fontes são encontradas evidências de que em **Crônica da casa assassinada** houve o empreendimento de um trabalho de fôlego, especialmente, na construção da ruína, que permeia a obra desde sua nascente e que parece ter intuito e finalidade específicos. O próprio ficcionista, em uma entrevista dada a Waldir Ayala, em 1958, pouco antes da publicação de seu livro, deixou transparecer essa ideia:

Os três primeiros romances desta série que inicio, **Crônica da casa assassinada**, **O viajante** e **Requiem**, são estruturados com técnica distinta e adequada a cada história. **Requiem** é o momento em que está acontecendo: passa-se durante uma missa fúnebre. Em **O Viajante** a história já aconteceu, acontece e vai acontecer, e é vista sob estes três tempos. Em **Crônica da casa assassinada** a história já aconteceu e aflora

quer dizer, não obstante, em outros momentos, seu uso parece aumentar a imprecisão do que é dito, podendo, assim, amplificar a dúvida ou a incerteza do que se está lendo.

²⁰ Nessa perspectiva, optou-se por recorrer ao estudo de Vincent Jouve (2002), **A leitura**. O estudioso pressupõe que a leitura leva o leitor a integrar a visão do texto à sua própria. Com base no que foi postulado pelo linguista e filósofo Ferdinand de Saussure, pelo pensador e linguista Roman Jakobson e pelo pensador e filósofo Paul Ricoeur, Jouve propõe que a visão do texto diz respeito ao sentido (deciframento operado durante a leitura, isto é, a simples compreensão do texto), enquanto a visão do leitor equivale à significação (o que vai mudar, graças ao sentido, a existência do sujeito, ou seja, como cada leitor reage a essa compreensão). Ainda sob esse aspecto, citando o pensador e pensador francês Roland Barthes, ele também conjectura que o leitor pode transpor para sua vida fórmulas emprestadas da obra que lê, o que Barthes define como transmigração.

por meio de cartas, documentos, diários, confissões etc. Está esfacelada no tempo. É uma reconstituição. (CARDOSO, 1958)²¹

O trecho em destaque evidencia que **Crônica da casa assassinada** trata-se da reconstituição ficcional de uma história estilizada pelo tempo. Para ressuscitar a história da família e da cidade na qual viviam, foram utilizados recursos diversos e empregados vários signos que denotam e/ou conotam a ruína, confluindo, assim, em um signo maior: uma ruína cujo significante, na rubrica linguística, é mais amplo e superior ao seu significado. Consequentemente, o que se pode observar é uma diegese cujo alcance excede sua amplitude²². Ao longo deste capítulo, então, pretende-se apresentar esse alcance por meio da análise dos signos evocados no romance: o narrar do aniquilamento financeiro e moral dos Meneses; as alegorias constituídas pelas figuras de Timóteo Meneses e Nina; o despedaçamento do texto e, por conseguinte, do sujeito que o escreve na personagem André Meneses; por fim, a irrealização oriunda da ruína.

3.1 O enredar da ruína: o esfacelamento financeiro e moral dos Meneses

A tradicional família Meneses, da Zona da Mata mineira, em franca decadência, vivendo sob a égide do patriarcado²³, atinge seu total esfacelamento

²¹ Excerto extraído da entrevista de Lúcio Cardoso a Waldir Ayala, em 27 de abril de 1958, para o Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil**, disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional Digital em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=86911&Pesq=.

²² Corroborando a hipótese que se apresenta, sobre a amplitude do romance, é preciso considerar o que observa Cássia dos Santos (2005). A pesquisadora traça um percurso por partes da vida e da obra de Lúcio Cardoso. Com base em seus estudos, feitos na Fundação Casa de Rui Barbosa onde se encontram os originais dos textos de Lúcio Cardoso, e com base nos estudos de outros pesquisadores, ela considera que **Crônica da casa assassinada** foi originalmente pensada, pelo ficcionista, como parte integrante de uma trilogia. Por meio dos registros encontrados em diários, entrevistas e outros materiais, ela aponta que o centro da trilogia cardosiana não seria, a propósito, a família Meneses. Ao que tudo indica, seria a cidade de Vila Velha e sua aniquilação total o cerne de tudo. No entanto, da trilogia pensada por Lúcio, apenas a **Crônica** foi a lume, tendo sido escrita e publicada com o autor vivo, e **O viajante**, obra que ficou inacabada, publicada postumamente em 1973. Essa consideração é importante para se pensar o alcance do romance que aqui se analisa.

²³ Marisa Tayra Teruya, no artigo “A família na historiografia brasileira: bases e perspectivas teóricas”, de 2000, faz uma síntese do que é considerada uma família patriarcal no Brasil. Pautando-se nos trabalhos de importantes pesquisadores, tais como Candido (1951), Freyre (1987) e Vianna (1987), ela descreve o modelo de família patriarcal como sendo “um extenso grupo composto pelo núcleo conjugal e sua prole legítima, ao qual podem se incorporar parentes, afilhados, agregados, escravos e até concubinas e bastardos; todos abrigados sob o mesmo domínio, na casa grande ou na senzala, sob o domínio do patriarca, dono das riquezas, da terra, dos escravos e do mando político” (TERUYA, 2000, pp.3-4).

nas décadas iniciais do século XX, como indiciado pelo próprio texto. Essa última geração de Meneses, de que trata o romance, sob o comando de Demétrio Meneses, diferentemente de seus antepassados, apenas vivencia o endividamento, a dilapidação de todo o patrimônio e o ápice de seu declínio social, financeiro e, especialmente, moral que culminou em sua completa ruína, gradativamente apresentada, ao longo dos cinquenta e seis capítulos do romance, tendo seu desfecho no capítulo final, “Pós-escrito numa carta de Padre Justino”.

Percorrendo algumas marcas que evidenciam o declínio dos Meneses, no segundo capítulo, “Primeira carta de Nina a Valdo Meneses”, é ofertado ao leitor um breve panorama da situação financeira em que se encontram os Meneses. Na carta que enviou ao marido, a narradora registra que, enquanto morava no Rio, sempre esteve “à espera de que a situação da família se desafogasse” a fim de receber sua devida pensão, embora intuisse que os Meneses jamais pudessem sair da situação em que haviam se metido voluntariamente. Um pouco mais adiante, ao sugerir que “antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre os credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor contemporizar a situação” (CARDOSO, 1996, p. 35), Nina, ressaltando a morosidade dos irmãos, deixa ainda mais clara a situação financeira da família. Ela ainda deixa transparecer que, dadas as condições financeiras, por vezes apregoou aos familiares que liquidassem a casa, vendessem os trastes, diminuíssem a criadagem, loteassem as terras e entrassem em acordo com os credores para que pudessem sair da situação em que estavam. Nina, todavia, sequer foi ouvida.

No quarto capítulo, “Diário de Betty (I)”, rememorando o tempo em que Nina havia chegado à Chácara, a governanta registra o que ouviu de uma conversa em que os próprios Demétrio e Valdo Meneses reconheciam a situação na qual viviam. Nessa ocasião, inclusive, Valdo atacou as instalações da Chácara, dizendo que precisavam ser renovadas. Em resposta às considerações do irmão, ciente de tudo, Demétrio disse-lhe que a casa estava caindo aos pedaços há muito tempo, e ainda acrescentou:

Pois olha, você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa – e ele fitou rapidamente a patroa – venha em nosso auxílio. “Diário de Betty (II)” (CARDOSO, 1996, p. 66)

Ainda que reconhecesse a situação em que estavam, Demétrio tinha consciência de que aquela ainda não era a derrocada final. Antes, ele pareceu prever o que é narrado no livro: o completo declínio dos Meneses. Com características e detalhes que apontam o tempo da narrativa para as décadas iniciais do século XX, a verossimilhança da obra é aumentada, dado que, assim como tantas outras famílias em Minas e no Brasil, os Meneses foram atingidos pelas grandes mudanças ocorridas no cenário histórico, econômico e sociocultural do final do século XIX e começo do século XX, tais como a abolição da escravidão, a Proclamação da República, a Crise de 29, a decadência agrária, dentre outras. Não saber lidar com as impactantes e significativas mudanças, bem como não terem sido capazes de se adaptar a elas, acelerou seu declínio financeiro.

A perceptível situação de depauperamento dos Meneses é construída imagetivamente utilizando como recurso estilístico a gradação, como já afirmado. Logo, tomando como ponto inicial desta análise as duas cartas de Nina a Valdo Meneses, aliando-as aos demais narradores, é possível observar a construção progressiva da ruína evocada na trama. Além do que já foi apresentado, em sua primeira carta, Nina comenta a habitual poeira que cobria os livros de cabeceira da cama do marido. Um pouco mais à frente, ela faz menção à mancha que ficou na parede após a retirada de um retrato de Maria Sinhá, substituído por um quadro da Ceia de Cristo, menor em tamanho que o anterior, mas carregado de significados, tendo em vista os Meneses serem seguidores de princípios cristãos e adeptos do catolicismo²⁴. Na “Segunda carta de Nina a Valdo Meneses”, ela também mencionou

²⁴ Ana, Betty e Valdo, especialmente esses dois últimos, parecem deixar mais evidentes os motivos pelos quais levaram à substituição da pintura de Maria Sinhá pelo quadro da Santa Ceia. Betty, em “Diário de Betty (I)”, registra uma fala de Timóteo na qual ele disse que foi Demétrio quem mandou esconder o quadro de Maria Sinhá. Conforme o registro da governanta, assim que se percebeu o interesse do irmão mais novo, ainda criança, pela figura da parente, de quem não se falava, o irmão mais velho deu a ordem para a substituição do quadro. Também Valdo, em seu quinto depoimento, evidencia os motivos pelos quais Demétrio mandou esconder o quadro de Maria Sinhá: “por fidelidade ao espírito da família” (CARDOSO, 1996, p. 544). Ambos relatam que, apesar de quase não se falar da parenta, pelo que se sabia ela tinha um espírito indomado e sobre o qual, segundo registra Betty, Timóteo dizia ser o espírito de um homem que habitava o corpo de Maria Sinhá, tal qual o dele supostamente era habitado por o de uma mulher. A partir disso, qualquer que tenha sido a razão que levou o mais velho dos Meneses a mandar ocultar a pintura no porão, parece ser clara a tentativa de modificar ou de esconder algo do passado que não estivesse em conformidade com os pressupostos defendidos por Demétrio Meneses. Nesse sentido, os Meneses da narrativa de **Crônica da casa assassinada** parecem tentar forjar sua própria história. Seja qual fosse a história da tia da mãe dos irmãos Meneses, é evidente que Demétrio tinha, dentro de suas convicções, fortes razões para esconder o passado. Além do mais, o quadro da Santa Ceia transparecia a ideia de uma família

o “Pavilhão abandonado e coberto de hera, com as janelas de vidro mais ou menos intactas” (CARDOSO, 1996, pp. 32,33 e 89). Suas observações permitem criar uma melhor imagem da casa e de suas dependências, cuja manutenção predial era insuficiente e/ou inexistente. Além do mais, sua narrativa retrata, de alguma forma, um certo desleixo da família ou, ainda, pode evidenciar a demanda por dinheiro e empregados para a manutenção das instalações.

Atestando o mesmo que édito por Nina, o terceiro diário de Betty, por meio do que conta, denuncia que havia décadas que não se fazia uma boa manutenção na Chácara. Betty registra que, após a insistência de Nina para conhecer o retrato de Maria Sinhá, ambas desceram juntas ao porão onde vivia a velha Anastácia, a única dos empregados que, quando moça, conheceu a retratada, já doente na época. No porão, em meio aos descartes, elas se depararam com a substituída pintura de Maria Sinhá bastante desgastada pela ação do tempo e na qual já não era mais possível enxergar com nitidez, exceto pela cabeça, o que fora pintado. Além do desgaste do quadro, que sugere o tempo de sua existência, para se afirmar o longo tempo sem cuidados com a casa, liga-se essa parte da narrativa de Betty com o registro de Timóteo, em seu segundo livro de memórias, no qual ele refere a Anastácia como sendo uma mulher centenária. Em “Diário de Betty (I)”, na conversa que a governanta registrou com o caçula dos Meneses, esse disse que o quadro foi retirado da sala quando ele ainda era criança. Logo, não há dúvidas de que havia muito tempo que a Chácara estava sem uma manutenção adequada, seja por conta da situação financeira em que se encontravam os Meneses, seja por conta de seu comodismo e negligência, como apontado pelo próprio Valdo.

Quase uma década e meia depois dos fatos descritos por Betty, em resposta à segunda carta de Nina, Valdo lhe dirige uma outra na qual ele confirma o estado de ruína em que a Chácara se encontrava. Ele menciona a ação do tempo sobre a casa: algumas janelas que não se abriam mais, a pintura que havia mudado de cor e ficou escurecida, as paredes que se racharam com as chuvas, também os jardins cobertos de mato. Ainda sobre o estado da casa, Valdo faz um comentário que merece atenção: “resta-nos, como essas ervas desesperadas que se agarram às paredes em ruínas, a nostalgia do que poderia ter sido, e que foi destruído, por

fraqueza nossa ou por negligência”(CARDOSO, 1996, p. 141, grifo nosso). Destaca-se, aqui, o fato de os Meneses, mesmo reconhecendo a situação em que se encontravam, terem feito pouco para mudá-la. Na narrativa, os irmãos poucofizeram para aumentar a lucratividade da família. Antes, como é encontrado no “Segundo depoimento de Valdo (I)”, sob a afirmação de Demétrio, eles fizeram uma série de negócios errados, resultando em mais dívidas e no esgotamento de suas rendas. Ademais, a dilapidação do patrimônio herdado por eles, a fim de saldar dívidas, é feita com certa conformação, como se verifica nas falas de Valdo e de Demétrio apresentadas pelos registros de Betty.

Em um tempo aproximado ao da descrição de Valdo, André Meneses acentua em seus diários a situação de muitos espaços da Chácara. Por exemplo, em “Diário de André (V – continuação)”, ele se refere a uma clareira no jardim perto do Pavilhão que, antigamente, seria limitada por quatro estátuas que representariam as quatro estações do ano, das quais a única intacta seria a do verão. Sobre o Pavilhão, o mesmo que Nina descreveu em sua carta como já abandonado antes de André nascer, ele descreveu como “uma velha construção de madeira” que se encontrava, há muito, condenada”, dominada “pelos ratos e pelas baratas”, cheia de mato, e na qual ninguém mais ousava adentrar aquele lugar (CARDOSO, 1996, pp. 307-309). Os mesmos espaços descritos por André são igualmente retratados por Ana em suas confissões.

Além dos já referidos personagens, outros narradores, tais como o médico, também ajudam a construir as imagens do cenário de franco declínio que a obra instaura. Não obstante, é no último capítulo do romance que se verifica a descrição que encerra a gradação da imagem da ruína pretendida pela obra. Na voz de Padre Justino, é descrito:

Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi, quando ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já tivesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda resumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. “Pós-escrito numa carta de Padre Justino” (CARDOSO, 1996, p. 564)

Nas palavras de Padre Justino fica instaurada, então, a imagem da completa ruína financeira dos Meneses, de grande importância para a tessitura do romance. Contudo, muitas vezes, a aparente visibilidade dessa, no enredo, ofusca uma outra construção cujo valor semântico e alcance são muito maiores: a degradação moral da tradicional família Meneses. Trazida nas entrelinhas de **Crônica da casa assassinada**, essa degradação moral parece expandir-se para além dos muros da propriedade da família e para além das páginas do livro. Tendo criado um espaço obscuro de indolência, morbidez e melancolia em que se narram os conflitos familiares, além de oferecer ao leitor a representação da experiência do ser frente à realidade à qual é exposto, Lúcio Cardoso deixa clara a hipocrisia dos seres e aponta para as fraquezas humanas, condenadas pelo modo de vida de uma sociedade influenciada pela Igreja Católica. Em franco diálogo com o texto bíblico, sua denúncia é feita por meio dos sete pecados capitais – Avareza, Gula, Inveja, Ira, Luxúria, Preguiça e Soberba – que têm, na obra, seus correspondentes alegóricos, compartilhados em maior ou menor grau por todos os habitantes da Chácara e por outros personagens que aparecem na história, sejam eles narradores ou não.

Na narrativa, Ana, Timóteo e André operam como agentes de denúncia. Juntos, expõem a hipocrisia e a falácia acerca da moral e da tradição defendidas por Demétrio, também apontam para a irreversível ruína moral da família, responsável por macular para sempre a imagem aparentemente ilibada e o prestígio do nome dos Meneses. Tudo aquilo que sobremodo é defendido por Demétrio parece ruir em meio às intrigas familiares, às disputas entre personagens, à inveja de Ana para com Nina, às supositícias traições de Nina e de Ana com o jardineiro Alberto, ao conjecturado caso incestuoso de Nina e André Meneses, assim como no suposto desejo que ele, Demétrio, nutre pela cunhada²⁵. Considerando os conceitos morais atuantes na obra, Lúcio Cardoso introduziu em sua ficção uma aura de dúvidas e incertezas questionando o próprio conceito de moral que faz parte da formação sociocultural de boa parte das civilizações orientadas pelo modelo judaico-cristão.

²⁵ É importante notar que Demétrio é o personagem a quem não é dada voz. Não havendo qualquer discurso direto de sua parte, tudo o que lhe é atribuído por outros narradores é perfeitamente questionável, pois a construção da obra se dá a partir de visões particulares das demais personagens acerca do irmão mais velho. Logo, todas as considerações aqui feitas são baseadas na experiência oferecida pela narrativa, por meio dos narradores e do silenciamento de Demétrio.

Todas as questões abarcadas no romance são elaboradas em um enredo que reúne diversos fragmentos textuais, uma compilação de diferentes gêneros: diários, depoimentos, cartas, narrativas, confissão, livro de memórias e pós-escrito. A verossimilhança do texto também é assegurada pela noção de reconstituição histórica, a propósito do que declarou o próprio autor, feita por meio do recolhimento do material concreto (fragmentos textuais) e pela coleta do registro da memória viva de sobreviventes (depoimentos) que estruturam a narrativa²⁶. A ideia trazida pela composição cardosiana é a de trazer de volta à vida a história, ressuscitando-a. Nessa perspectiva, é possível estabelecer um diálogo entre a narrativa toda e a epígrafe que abre o livro:

Jesus disse: tirai a pedra. Disse-lhe Maria, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já aí está há quatro dias. Disse-lhe Jesus: não te disse eu, se tu creres, verás a glória de Deus? – São João XI, 39,40 (CARDOSO, 1996, p. 3).

A passagem bíblica da qual o texto epigráfico foi extraído narra a história da ressurreição de Lázaro, um homem que foi trazido de volta à vida após quatro dias morto. Em um movimento análogo ao da epígrafe, é ressuscitada a história da “casa assassinada”, metonímia dos Meneses, de Demétrio e de Nina, protagonista da

²⁶ Segundo a definição do **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (2009), reconstituir é constituir ou formar novamente, isto é, buscar recompor algo. Como afirmado pelo próprio autor em entrevista a Walmir Ayala, em 1958, **Crônica da casa assassinada** é uma “história que já aconteceu e aflora por meio de cartas, documentos, diários, confissões etc. É uma reconstituição” (CARDOSO, 1958). Assim, a ideia transmitida pela própria composição estética do romance, em sua estrutura narrativa fragmentária, é de que alguém esteja tentando compreender a trajetória da família Meneses por meio da reunião dos fragmentos textuais que compõem o enredo, bem como pelo recolhimento do depoimento daqueles que, no tempo da narrativa, são sobreviventes. Nesse sentido, para este trabalho, a reunião e compilação dos textos das cartas, diários, confissões, narrações, livro de memórias constituem um “material concreto”. A ideia de concreto aqui não é trazida na acepção filosófica da palavra, antes é apresentada apenas como adjetivo daquilo que é palpável. Ainda que o “material concreto” em **Crônica da casa assassinada** seja ficcional, o sentido que é trazido pela estética que constitui o romance é de que esse seja real, provavelmente recolhido dos escombros da casa, não se sabe exatamente por quem. Nesse interim, cabe ressaltar que esse “material concreto”, como aqui é pensado, amplia a verossimilhança buscada na obra, uma vez que, em teoria, registros escritos parecem ser menos incontestáveis que registros orais não gravados em sua íntegra. Dessa forma, busca-se justificar a acepção da expressão “material concreto” empregada neste estudo. Ainda no que diz respeito à reconstituição, na sequência da entrevista de Lúcio Cardoso a Walmir Ayala, o autor menciona que seu livro e ele significam uma única coisa: “rebelião, ou um sentimento de rebelião contra as formas de vida endurecidas e sem paixão” (CARDOSO, 1958). Se combinada essa declaração com aquilo que é narrado pelo livro, bem como a outras falas de Lúcio Cardoso, é possível pensar na ideia de reconstituição como sendo mais que só a recomposição ficcional da história dos Meneses, mas também a reconstituição do próprio homem/autor na tentativa de explicar as forças culturais que impulsionaram sua escrita. Enquanto representação da experiência humana frente à sua realidade, a **Crônica** recompõe a experiência do autor frente ao cenário e no contexto ao qual ele está inserido, permitindo-lhe ressuscitar partes de sua própria experiência na infância, juventude e fase adulta.

trama e uma das primeiras personagens a morrer, depois de Alberto. Ser uma obra ficcional de reconstituição permite um diálogo entre a epígrafe, o texto bíblico e a ideia central do romance de reconstituir o passado. Essa interlocução, contudo, parece não se restringir apenas ao livro bíblico escrito por João e que leva seu nome. Também se percebe um diálogo com outro livro escrito pelo mesmo apóstolo e seguidor de Cristo, o **Apocalipse**²⁷. Nesse, há o registro de visões guiadas para o fim dos tempos e para o julgamento final. Nas visões, após uma série de desgraças de que a Terra é acometida, pessoas são trazidas à vida para serem julgadas, salvas ou condenadas. Assim, em uma paralelarelacão entre ambos os textos, o bíblico e o cardosiano, **Crônica da casa assassinada** ressuscita a “casa”, trazendo-a novamente à vida para que haja, então, um julgamento de salvação ou condenação.

Nessa mesma linha de raciocínio, o último capítulo da obra parece dialogar com o último livro do cânone bíblico e sua descrição do “final dos tempos”²⁸. A narrativa do padre é o fragmento recuperado, responsável por apresentar a completa desolação e aniquilamento da família Meneses, dos espaços da casa e da cidade de Vila Velha. Nesse sentido, esse capítulo conversa com o **Apocalipse** bíblico permitindo vislumbrar o julgamento da tradicional família Meneses e colocando em xeque as diversas teorias e especulações que podem ser levantadas ao longo da narrativa, como por exemplo, a hipótese de incesto entre a protagonista e seu suposto filho. Nesse viés, a última confissão de Ana, trazida nesta seção, inocentaria Nina da culpa de sua provável relação incestuosa no momento em que a confessora assumiu ter tido um caso extraconjugal com Alberto e ser a mãe de André. Apesar da conjectura que aqui é feita, é preciso ficar claro que o texto cardosiano é ambíguo e joga com as incertezas. Ana, por exemplo, faz essa

²⁷ Sobre o estabelecimento desse diálogo entre a **Crônica da casa assassinada** e o **Apocalipse** bíblico, é preciso salientar que Lúcio Cardoso havia idealizado uma trilogia com o nome de Apocalipse. De acordo com o **Diário I** (1960), de Lúcio Cardoso, e com Cássia dos Santos (2005), um primeiro projeto com esse nome foi idealizado e rascunhado desde 1936, após o término da obra **A luz no subsolo** (1936). Não obstante, essa trilogia foi interrompida e não se deu sequência à sua escrita. No entanto, em 1951 há uma retomada da ideia de uma trilogia com o nome de Apocalipse, ou com essa temática, que seria composta por **Crônica da casa assassinada** (1959), **O Viajante** (1973) – obra incompleta e **Réquiem** – apenas idealizado. Assim, o diálogo entre a obra que se estuda aqui e o livro bíblico do **Apocalipse** não é apenas algo coincidente, mas algo idealizado e que ocorre na **Crônica**.

²⁸ Termo empregado na Bíblia Sagrada referindo-se à batalha final do *Armagedom* em que, na visão guiada para a profecia de João, Deus vence o Diabo e põe fim aos males da Terra, condenando ao aniquilamento todos aqueles considerados ímpios e salvando os justos.

confissão em seu leito de morte, muito debilitada física e, possivelmente, psicologicamente. Assim sendo, não se pode nem se pretende aqui afirmar nada, mas apenas apresentar nuances que são formuladas no romance.

Em tudo isso, o que fica perceptível é a gradativa construção da ruína feita por Lúcio Cardoso, que opta por um recurso estilístico que faz com que o processo de decadência seja irreversível. Nesse movimento, pode-se perceber que há, por parte do autor, alguma perversidade, um aparente movimento de luta e vingança, o “empunhar de seu punhal”. Por meio da especulação, Lúcio Cardoso expõe a fragilidade da moral e da tradição defendidas e sustentadas por Demétrio Meneses, questionando-as a partir do ponto de vista pelo qual são apresentadas na própria obra: a formação moral da sociedade ocidental, especialmente a ibero-americana e o peso de sua herança católica.

Em **Crônica da casa assassinada**, peloretrato que sefaz, encontra-se a narrativa da ruína: do ser humano, de uma família, de uma cidade e de uma tradição. Ao aniquilar a instituição familiar (considerada um dos pilares de sustentação das sociedades ocidentais), representada na obra pela família Meneses (umadas colunas de fundação e sustentação da cidade imaginária de Vila Velha) e ao questionar e desconstruir o próprio conceito de moral com um suposto movimento de absolvição de Nina pela confissão de Ana, no último capítulo, Lúcio Cardoso levanta seu punhal e desfere um golpe contra a concepção que ele tem de uma sociedade inteira, atacando seus questionáveis valores e tradição, expondo a fragilidade dessa instituição a partir da menor de suas organizações: a família.

Novamente, um diálogo com o livro do **Apocalipse** parece poder ser estabelecido. Os signos, os instrumentos e a estrutura empregados por Lúcio Cardoso constroem progressivamente a ruína, tal qual acontece com as desgraças que acometem a “Terra ímpia” do livro final da Bíblia. Paradoxal, lidando com a condenação e a absolvição, ao mesmo tempo, **Crônica da casa assassinada** parece narrar, pela voz de um personagem padre, o resultado final de uma espécie de condenação divina dirigida a um grupo específico, feita por seu autor e que estão profundamente associadas às memórias de sua infância, juventude e sua visão adulta do mundo contemporâneo.

Além da aniquilação financeira e moral dos Meneses, há no romance outros artifícios como as alegorias, evocadas pela narrativa, que também dão conta de

retratar outros signos da ruína. Em meio às várias personagens da obra, duas despontam como referenciais alegóricos da ruína: Timóteo Meneses e Nina. Na mesma linha de raciocínio do que foi considerado na seção anterior e em um movimento análogo ao que ocorre no decorrer desse capítulo, ambos são (des)construídos na obra em crescente estado de degradação, decompondo-se, ou sendo decompostos pelo mesmo recurso estilístico: a gradação.

3.2 Alegorias da ruína: Timóteo Meneses e Nina

Na trama, o mais novo dos irmãos, Timóteo Meneses, pode ser visto como um dos representantes da ruína das supostas tradições e moral defendidas e sustentadas especialmente por Demétrio Meneses, que se constitui como mantenedor de ambas, assim como representante do patriarcado. Em aparentes lados opostos, aquilo que era defendido pelo mais velho dos irmãos passa a ser ameaçado pela personalidade, modo de vida, postura e aparência adotados pelo irmão mais novo. Por conseguinte, supostamente tendo colocado em risco o nome e a tradição da família, entregando-se à bebedeira e à vida boêmia, Timóteo é ameaçado pelo irmão mais velho, como registra Ana e, cedendo, confinou-se a uma vida reclusa.

Essa figura alegórica²⁹, assim como as demais (des)construções evocadas pela obra, tem seu contorno delineado de maneira gradual à medida que se constrói

²⁹ Para este estudo, leva-se em consideração, para a definição e entendimento do conceito de alegoria, o trabalho do professor e estudioso João Adolfo Hansen, **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**, de 1986. Em seu trabalho, Hansen propõe que “a alegoria é metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (HANSEN, 1986, p. 1). Em conformidade com seu estudo, pode-se dizer que há dois tipos de alegoria: a alegoria dos poetas (técnica metafórica de representar e personificar abstrações, retórica, sendo essa mimética e funcionando por semelhança) e a alegoria dos teólogos (figural, tipológica, não retórica, mas interpretativa). Assim, segundo postula Hansen, uma alegoria não se opõe à outra, tampouco se invalidam; contrariamente, elas são complementares. A alegoria dos poetas, como expressão, é uma maneira de falar. A dos teólogos, por sua vez, como interpretação, é o modo de entender. Dentro desse conceito, o leitor, seja ele quem for, frente ao texto, pode “analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística” ou, então, “analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria” (HANSEN, 1986, p. 2). Logo, pode-se dizer que a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado. Ela é um procedimento intencional, é prevista pelo autor e seu entendimento pelo leitor não se dá ao acaso, mas é previsto por regras que estabelecem sua clareza, conforme a circunstância do discurso. Assim, segundo o que é proposto por Hansen, nesta leitura de **Crônica da casa assassinada**, busca-se interpretar como as personagens de Timóteo

a imagem da ruína de sua personagem e de sua personalidade. Apesar de no livro ser dada voz ao caçula, diferentemente de Demétrio que tem a voz silenciada, seu potencial alegórico é desenhado não por sua própria narrativa, mas pela de outrem. Foram especialmente Betty, Nina e Valdo que contaram sua história e detalharam sua personalidade, visto que nos dois únicos fragmentos de sua narrativa são encontradas apenas anotações nas quais Timóteo tratou, quase exclusivamente, do velório da cunhada, desde o recebimento da notícia de sua morte e seus preparativos para despedir-se dela, até sua premeditada entrada no velório.

Na “Segunda Carta de Nina a Valdo Meneses”, a narradora fez uma descrição de Timóteo em dois momentos diferentes. Primeiro, ela remete ao momento em que o havia conhecido, ainda moço e sem as marcas impressas pelo tempo. Em seguida, Nina apresenta um segundo momento do cunhado: um alcoólatra, com evidentes marcas de envelhecimento e falta de cuidados próprios³⁰. Sua narrativa, além de apontar para o rápido declínio do irmão mais novo, metamorfoseia sua figura reduzindo-o à condição de algo em lugar de alguém, descaracterizando-o enquanto ser humano e o apresentando como uma “massa amorfa e inchada” (CARDOSO, 1996, p. 91)³¹.

Um pouco mais objetiva que Nina, Betty também descreve Timóteo, dando detalhes do caçula em “Diário de Betty (I)”:

Meneses e Nina podem ser lidas como alegorias da ruína. Para tanto, parte-se da ideia de que o autor intencionalmente dá vida a elas e permite que o leitor as enxergue através da construção de seu texto e dos recursos estilísticos que aparecem ao longo de seu discurso.

³⁰ Não é possível determinar pela obra o período transcorrido desde que Nina vê Timóteo pela primeira vez até quando ele vai ter com ela no Pavilhão para informar-lhe das intenções de Demétrio em acusá-la. Como afirma Cássia dos Santos (2005) acerca do primeiro período de permanência de Nina na Chácara, quando essa se casa com Valdo, uma vez que a narrativa não delimita o período exato dos acontecimentos, pela sucessão de fatos narrados é possível que esse tenha durado de seis meses a um ano e meio. Portanto, não se pode afirmar que as mudanças em Timóteo ocorreram de maneira rápida ou lenta. Entretanto, do ponto de vista da fisiologia do processo de deterioração do ser, seja qual for o período de abrangência da descrição de Nina, parece ser claro que o processo de declínio físico e psicológico sofrido por Timóteo foi relativamente rápido.

³¹ Nina, contando a Valdo um encontro que teve com Timóteo, mencionou que este não era propriamente um ser humano, mas uma “massa amorfa e inchada”, “uma criatura lunática” que tinha na face uma pintura excessiva e raivosa. Sua descrição e impressões colocam o mais novo dos irmãos em um estrato inferior aos humanos. Ao fazer isso, ela não inferioriza a personagem, tampouco o expõe de maneira a ridicularizá-lo, antes, seu movimento é de denúncia. A protagonista, em um trecho no qual deixou claro seu posicionamento contra a postura dos irmãos mais velhos em consentirem com o fato de o caçula ter consigo sua parte da herança e gastá-la em bebida, de certa forma, atribui parte da responsabilidade de seu estado aos mais velhos, expondo-os pela condição que impuseram ao mais jovem e com a qual, ainda que aparentemente relutantes, consentiam. Pela *persona* de Nina, Lúcio Cardoso denuncia, na representação que faz por meio de Timóteo e sua relação com os familiares, a hipocrisia de algumas das unidades sociais menores, na manutenção de uma suposta tradição e de valores comuns apregoados por muitas culturas ocidentais.

Ainda daquela vez pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco de carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas, de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado... “Diário de Betty (I)” (CARDOSO, 1996, p. 53)

Sobre o trajar de Timóteo, é digna de nota uma observação feita por Nina em sua segunda carta. Ela se refere à pintura facial utilizada por ele como algo não delicado, “mas um excesso, um transbordamento”, uma coisa raivosa e incontrolável de alguém que tinha em mente “o próprio ultraje” (CARDOSO, 1996, p. 92). Essa observação, segundo Betty, em “Diário de Betty (I)”, teria sido assegurada pelo próprio Timóteo que, indo além, afirma à governanta que seus trajes tinham por objetivo expor a verdade sobre si e sobre sua família³². A partir das observações de Nina e de Betty, é possível verificar que a construção da alegoria da ruína pela figura de Timóteo não ocorre só na descrição de sua decomposição física. Ela também é construída através da ideia da mudança de seus hábitos, de sua postura, de sua forma de se vestir e, principalmente, da provável mudança de sua própria personalidade da personagem. Aparentemente, o próprio Timóteo parece reconhecer essas, como registra Betty:

□ Houve tempo – disse ele quase de costas para mim – houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo o mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar... “Diário de Betty” (I) (CARDOSO, 1996, p. 56)

O trajar com extravagância, utilizando o vestuário e as joias deixados por sua mãe, induz pensar não só em uma mudança na aparência externa, mas também

³² No primeiro diário da governanta, segundo ela, Timóteo assegurou:

“– Foi a isto que eles reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um prisioneiro, e estas roupas, que deveriam constituir o meu triunfo, apenas adornam o sonho de um homem condenado. Mas um dia, está ouvindo? – um dia eu me libertarei do medo que me retém, e mostrarei a eles, ao mundo, quem na verdade eu sou. Isto acontecerá no instante exato em que o último dos Meneses deixar pender o braço num gesto de covardia. Só aí terei forças para gritar: “Estão vendo? Tudo o que desprezam em mim, é sangue dos Meneses!” (CARDOSO, 1996, p. 57)

em sua personalidade. Ao registrar que ele havia adquirido um “ar frívolo e zombeteiro” (CARDOSO, 1996, p. 139), Betty sugere a mudança ocorrida também na personalidade do irmão mais novo. Além da vida boêmia e da bebedeira a que havia se entregado, esse “novo” Timóteo parece ter intimidado de tal forma seus irmãos que esses, especialmente Demétrio, a quem são atribuídos os atos mais drásticos, tomaram medidas duras e, sob ameaça de tirar-lhe a herança, o fizeram viver enclausurado em seu próprio quarto, sem frequentar os espaços de convivência da casa, tampouco se ausentando da Chácara.

Ao longo do livro, não obstante, as modificações ocorridas na personalidade de Timóteo não parecem ter sido uma constante, mas algo oscilatório. No mesmo trecho da citação supracitada de Betty, também se encontra a menção a um momento em que, segundo ela, ele recobra, por algum tempo, o “aspecto grave e reservado” que tinha anteriormente (CARDOSO, 1996, p. 139). Nesse mesmo contexto, em um outro excerto anteriormente citado, Betty alude aos modos do caçula como sendo “costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo” (CARDOSO, 1996, p. 53, grifo nosso), o que pode indicar que a sandice de seus atos, causa da temeridade dos irmãos, pudesse ser um movimento bastante lúcido. Dentro dessa ótica, o caçula dos Meneses parece não só ter tido consciência dos seus próprios atos, mas também os ter controlado, ainda que, na maior parte do tempo, parecesse agir impulsivamente.

Sobre o mais novo dos irmãos, novamente em Nina, na sua carta ao Coronel, busca-se um delineamento da personalidade de Timóteo que, para ela, não se dava tanto pela forma como esse agia ou pelos sentimentos que demonstrava, mas sim pela atmosfera “densa, carregada de eletricidade e instável” que o circundava (CARDOSO, 1996, p. 236). Mais à frente, no mesmo fragmento textual, referindo-se ao aspecto físico do rapaz, ela apresenta os sinais que denunciavam o excesso do consumo de álcool ao falar da amarelidão que dominava seus olhos e dos problemas provenientes do excesso de gordura que lhe dificultava a fala. Ao acrescentar que ele mais se parecia com uma monstruosa e patética caricatura que “atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepõem às humanas”, no qual a “impressão de decadência era acrescida das roupas que vestia” (CARDOSO, 1996, p. 236), uma vez mais, Nina coloca Timóteo em um estrato inferior ao dos seres humanos.

A forma como o caçula dos irmãos Meneses é descrito na narrativa, parece deixar certo que esse passou por grandes mudanças físicas, assim como também mudanças em sua personalidade. Todavia, apesar de Timóteo parecer estar um tanto quanto fora da realidade, aparentemente insano, ao compilar as informações acerca de suas mudanças, entrecruzando os dizeres de Nina, Betty e Valdo, é possível pensá-lo mais como um ator que um tresloucado, propriamente. Uma espécie de personagem caricata, como sugere Nina, cuja plateia era bem definida: seus irmãos, mais especificamente, Demétrio. O silenciamento de Timóteo acerca de si mesmo, nos fragmentos de seu livro de memórias, bem como o fato de sua apresentação e história serem contadas por meio de narradores não oniscientes, em lugar de oniscientes, não permite afirmar assertivamente acerca de sua condição psíquica. Se louco, como supôs Nina, ator caricato, ou nada disso, o que fica claro é que os atos de Timóteo visavam atingir a honra de seus parentes consanguíneos, uma vez que a sua havia sido ferida pela condição que lhe foi imposta e à qual cedeu.

A descrição final do irmão mais novo e de seu derradeiro ato de ataque à honra e à moral da família ficou por conta de Valdo. Em seu quinto depoimento, ele apresenta um quadro de completa decadência física do caçula, sugerindo que a ação do tempo e o descaso dos parentes haviam sido implacáveis. Segundo ele, Timóteo havia se transformado em um homem imensamente gordo, desfigurado, semelhante a um “bonzo morto”, com dificuldade de mobilidade. Valdo ainda acrescenta que aquela “figura espetacular” “parecia aglomerar em si todo esforço da inatividade, do ócio e do abandono” (CARDOSO, 1996, p. 541). Além da descrição, as últimas anotações feitas pelo irmão do meio sugerem ser mais que uma denúncia à figura e à atitude do caçula que resultou na imagem final descrita. Ao tratar da inatividade, da ociosidade e do desleixo, Valdo parece, em igual medida, também denunciar o próprio hábito de indolência e negligência dos irmãos em relação às suas próprias vidas e à casa.

Sob a voz de Valdo, a alegoria da ruína presente na figura de Timóteo ganha silhueta definida. O premeditado golpe fatal contra Demétrio foi, por fim, desferido quando Timóteo adentrou a sala em que velavam Nina carregado em uma rede por três empregados, desfigurado e travestido extravagantemente. Ele narra:

Foi neste momento, precisamente neste momento, creio, que ele estendeu um pé branco e nu para fora arregaçando a saia no esforço para atingir o

chão, que Demétrio percebeu do que se tratava: por trás de mim, para os lados onde o Barão se achava, rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido como o de alguém que acabasse de ser mortalmente ferido. Voltei-me, convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma punhalada. Mas não vi ninguém, nem percebi coisa alguma, fora a figura de Demétrio, curvo, completamente apoiado à mesa onde se encontrava o caixão. Fora ele quem gritara, não havia a respeito disto a mínima dúvida... “Depoimento de Valdo (V)”(CARDOSO, 1996, p. 542)

Timóteo deixou transparecer suas intenções ao pedir que Betty o avisasse do exato momento da chegada do Barão e ao aproveitar a ocasião para atacar os irmãos. Sua aparição expôs sobremodo a família e levantou, para os visitantes, incluindo o leitor, o questionamento acerca de quem realmente eram os Meneses, o que escondiam, quais valores e que moral tinham. Timóteo colocou em xeque a credibilidade daquela instituição familiar e expôs, sobretudo, a hipocrisia da vida de aparências e tudo o que Demétrio apregoava e defendia: o conjectural nome dos Meneses, uma família sob a égide do patriarcado, do qual ele era o representante, cuja suposta tradição elevava sua provável moral ilibada e seus bons costumes. Para atingir seu objetivo, o irmão mais novo atuou em um momento que sabia ser crucial e muito esperado pelo mais velho: a visita do Barão, uma espécie de consagração, um atestado de reconhecimento da importância dos Meneses. O que houve, contudo, foi o contrário, como já apresentado e evidenciado na continuação do excerto supracitado:

E pálido, as mãos no ventre como se procurasse conter um sangue borbulhante que escorresse, era a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino, e que procurasse em vão, menos conter o sangue que o esvaziava, e o deixava inerte sobre a mesa, do que defender, trapo humano, a essência mortal que o compunha. “Depoimento de Valdo (V)”(CARDOSO, 1996, p. 542)

O ato de Timóteo foi uma punhalada certa em Demétrio. A forma como a narrativa transpõe a cena do caçula, por meio dos narradores que o fazem, parece corroborar a ideia de que esse atuava, como suspeitou Nina, e de que sua sandice era lúcida e controlada. A obra, então, indicia a premeditação do irmão mais novo que lançou por terra a moral da família que havia sido um dos pilares de fundação de Vila Velha e sobre quem toda a cidade comentava e se espelhava, como sugeriram Aurélio dos Santos e Dr. Vilaça em suas narrativas. Os falidos Meneses, afinal, não passavam de uma família em franca decadência moral que, completamente estilhaçada, há muito havia se desintegrado enquanto unidade social.

Apesar da postura adversária de Timóteo, há um paradoxo identificável em sua personagem. Ao compará-lo com os outros dois irmãos – Demétrio (oposto) e Valdo (indiferente) – parece ficar bastante claro que, apesar do ataque, das aparentes diferenças e do rompimento entre eles, algo comum existia entre os três. O caçula que tanto intimidou os irmãos mais velhos pela forma como passa a se vestir e a agir, que se opôs à tradição e à moral defendidas por eles, que atacou a honra da família e que afirmou a Betty ser autêntico e viver sua própria vida, não parece ter sido tão autêntico assim, tampouco tão diferente dos demais irmãos. Tal qual os outros, Timóteo era, como sugeriu Valdo, a imagem da “inatividade, do ócio e do abandono” (CARDOSO, 1996, p. 541)³³. Não gerou qualquer renda, apenas dilapidou o patrimônio herdado. Sob esse aspecto, o que se vê um irmão que, apesar de ameaçar e de arruinar com a tradição familiar³⁴, de alguma forma, foi

³³ Pode-se pensar, por meio da afirmação de Valdo, em Timóteo como uma dupla representação alegórica: primeiro, como sendo figuração da ruína da tradição que é evocada pela obra e, segundo, como representação da indolência e da displicência dos últimos Meneses frente às questões socioculturais que lhes foram impostas e às mudanças no cenário financeiro mundial, contra as quais não fizeram pouco ou quase nada, exceto aguardar por um milagre, como os próprios Demétrio e Valdo afirmaram. Nesse sentido, há entre eles mais aproximação que distanciamento, como pode ser imaginado em uma leitura desatenta da obra.

³⁴ Em sua dissertação de mestrado, **Uma arquitetura de sonho e permanência: a representação da decadência oligárquica em Crônica da casa assassinada**, Rivaldene Rodrigues Natal (2013) apresenta considerações bastante pertinentes referindo-se à questão da tradição mineira. Ela aborda Minas Gerais em três grandes períodos econômicos: o aurífero, o agrário e o ciclo do ferro (industrial). Pautando-se no trabalho do teórico Eric Hobsbawm (2002), que diferencia o que é considerado como sendo tradição (aquilo que é secularmente construído e mantido) e o que é chamado de tradição forjada (o que não é secular, mas adotado em um determinado momento da história), Natal se concentra nos dois primeiros períodos econômicos da história mineira: o aurífero e o agrário. Ela mostra que a tradição cultuada pelos mineiros, a mesma presente em **Crônica da casa assassinada**, na verdade seria algo forjado. Segundo ela, isso ocorreria por não se tratar de uma herança cultural, construída ao longo dos séculos, haja vista a formação da nação brasileira que se dá no século XIX, quando o Brasil deixa de ser a colônia portuguesa nas Américas. A partir da chegada da Coroa portuguesa, em 1808, antes mesmo do estabelecimento da nação independente, é que se observa uma maior e mais efetiva construção social e histórica, pouco mais de cem anos antes do que aponta o tempo da narrativa, ou seja, pouco tempo para que se construísse uma herança secular. O que se chama de tradição, em Minas, não seria advindo do primeiro período econômico – aurífero – em que prevalecia o indivíduo, na exploração do ouro, e no qual os mineiros organizaram-se principalmente em cidades. Tomando como base estudos de pesquisadores da história e formação de Minas Gerais referente ao período agrário, ela trata a tradição mineira como sendo “mito da mineiridade”. Segundo sua pesquisa e suas considerações, a defendida e apresentada tradição mineira, na realidade, seria oriunda do segundo período econômico – o agrário – no qual, esgotada a economia gerada pela extração de ouro, as famílias passariam a se organizar em propriedades rurais. Logo, a mineiridade, ou seja, os modos e hábitos mineiros teriam sido moldados pela própria terra e pelo trabalho rural, não tendo sido herdados de uma construção histórica verdadeira e secular. Suas considerações são importantes para se compreender de que tradição se fala, neste trabalho, ao se tratar da obra de Lúcio Cardoso. Não se trata de uma herança cultural mantida e perpetuada há séculos, mas de uma que foi inventada, forjada, e fadada à ruína, segundo o conceito apresentado por Hobsbawm. Essa notação, aliada ao que foi considerado na seção anterior acerca da substituição do retrato de Maria Sinhá pelo quadro da Santa Ceia, corrobora

também um mantenedor dessa. Seu espírito pusilânime frente aos desmandos dos irmãos, cedendo às ameaças de Demétrio e aceitando suas imposições, bem como ter gastado herança sem ter gerado qualquer renda, além de se trajar com as roupas e com as joias da mãe indiciam que, à sua maneira, ainda que com algum movimento de vingança, Timóteo também buscava perpetuar de alguma forma uma suposta tradição. Assim como seus irmãos, ele não abriu mão do passado, tampouco se abriu para o novo, apesar de seu encantamento por esse, representado pela figura de Nina. O caçula dos Meneses, assim, não rompeu com a tradição que ele mesmo buscou arruinar, ao contrário, ateve-se a ela sob vários aspectos.

Apesar de esboçar alguma oposição, Timóteo acaba sendo um integrante da tradição defendida por seus irmãos. Isso porque, apesar de reconhecê-la como não sendo sólida e ainda que acreditasse que ela era a principal razão pela qual ele não podia ser quem realmente era, ele nunca rompeu completamente com essa, mesmo sinalizando a necessidade de mudança ao contemplar o novo, Nina. Sob essa perspectiva, Timóteo parece ser o expoente da fragilidade da tradição, as fissuras na parede da casa que a deixam vulnerável. Pode-se entender, então, que a alegoria presente no caçula dos Meneses representa a fragilidade da tradição que, não sendo capaz de lidar com seus próprios problemas, fragmentada e fendida, tem como consequência sua própria ruína.

Similar à representação metafórica que se dá por meio de Timóteo Meneses, sob esta leitura, uma outra figura alegórica que parece despontar atribuindo maior significação e dando completude ao signo maior da ruína que é evocado em **Crônica da casa assassinada**: Nina, cunhada de Timóteo, esposa de Valdo Meneses. Dado o perceptível protagonismo dessa no romance, a quem todos os narradores sem exceção colocam em evidência³⁵, a alegoria em Nina parece

a ideia de que o que era defendido por Demétrio não passava de algo forjado, uma falácia, na tentativa de esconder qualquer obscuridade do passado, para deixar visível apenas a imagem de uma família completamente adequada aos padrões estabelecidos e esperados das famílias de alta classe das sociedades ocidentais.

³⁵Cássia dos Santos (2005), no apêndice de sua pesquisa, fez uma reorganização capitular colocando em foco o protagonismo de Nina. Ela aglutinou os cinquenta e seis capítulos da obra de acordo com os três períodos que Nina passou na Chácara. Tirando dois capítulos que se referem ao período que a personagem passou no Rio de Janeiro e o capítulo final no qual Nina já está morta, são: quatorze capítulos que se referem ao primeiro período de permanência dela na Chácara, vinte e dois que falam do segundo período e, por fim, dezessete que tratam do terceiro. A pesquisadora ainda apontou para a importância que têm, no romance, as narrativas que dizem respeito à doença e

ressoar com mais força, uma espécie de instrumento de som mais agudo que ecoa em uma frequência mais alta.

Diferentemente de Timóteo, visto aqui como a ruína da tradição que ocorre em si mesma, Nina pode ser vista como o novo que opera como força motriz e a ajuda a implodir a tradição da família Meneses. Contrapondo-se à opacidade dos Meneses presentes no enredo, sua figura (seus modos de vestir, agir e pensar) contrasta e se opõe diretamente à figura de Demétrio Meneses, relutante ao novo e que insiste em manter o que estava estabelecido. No entanto, apesar dos distintos lugares que ocupam Timóteo e Nina no romance, há uma similaridade na forma como suas alegorias foram construídas. Para ambos os casos, na alta carga de subjetividade das descrições que são feitas, observam-se a decomposição e a descaracterização da imagem do belo, considerado mais elevado, reduzindo à imagem do feio e do horror. A fim de traçar o contorno de sua alegoria, será empregada a ordem cronológica dos fatos, desde a primeira estadia da protagonista na Chácara dos Meneses até sua morte³⁶.

Aurélio dos Santos, o farmacêutico, é quem descreve Nina assim que essa chega a Vila Velha. Segundo ele, ela não muito alta, um pouco mais magra que o desejado, com um nariz ligeiramente aquilino, aparentemente nervosa e que, sobretudo, era “à primeira vista um ser irresistível” (CARDOSO, 1996, p. 104). Sua chegada à Chácara, por conseguinte, é narrada por Betty, em “Diário de Betty I”, no qual ela registra as impressões que teve da patroa. A governanta diz que não poderia esquecer-se da sensação causada por Nina, um sentimento misto de pasmo e angústia, frente à aparição daquela quetinha sutileza, generosidade e majestade, para a qual “não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução”, que “surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio”, uma força não de “encanto, mas de magia”. (CARDOSO, 1996, pp. 61-62). Referindo-se às primeiras impressões da concunhada, Ana fala que “tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante” e

à morte da protagonista: um total de dezessete capítulos, embora haja outros que fazem alguma menção à sua doença. Santos também destacou a importância dada ao velório da personagem, narrado ao longo de seis capítulos. (SANTOS, 2005, pp. 241-242). Essas informações são pertinentes para que aqui, além de atestar o protagonismo de Nina, seja possível entender a proposição de sua importante representatividade como alegoria da ruína.

³⁶ Para essa delimitação temporal, neste trabalho, acompanha-se a cronologia estabelecida por Santos (2005) que coincide com a leitura feita por esta pesquisa.

quando essa caminhava “fazia girar no espaço uma aura de interesse e simpatia” (CARDOSO, 1996, p. 125). Opondo-se à figura da própria Ana, como essa mesma menciona, Nina é retratada como uma mulher bela, vaidosa, que causava impressão a qualquer um que a visse e que destoava completamente da paisagem, do cenário e das mulheres da região, como ressaltam André e Ana.

Além da questão física, merece também atenção as descrições que são apresentadas da personalidade da protagonista de **Crônica da casa assassinada**. Em um primeiro instante, Ana, Timóteo, Betty, Valdo e André descrevem-na como uma mulher de personalidade forte, ativa e capaz de tomar suas próprias decisões. Em “Diário de Betty (II)”, a governanta aponta para duas falas de Nina em que sobressaia seu espírito de austeridade e independência. Segundo a narradora, Nina teria dito, primeiro, “Farei exatamente o que eu quiser”, e depois, “Eu não quero viver segundo o sistema do Sr. Demétrio” (CARDOSO, 1996, 130 e 131). Em “Depoimento de Valdo”, o marido resalta seu temperamento e personalidade fortes, apesar de mencionar que, em um primeiro instante, Nina tenha lhe parecido frágil e indefesa. Logo, cabe ressaltar aqui que, segundo a narrativa apresenta, especialmente pela voz de Ana, um outro traço marcante da personalidade de Nina é sua capacidade de manipulação. Isso parece ser evidente também nas próprias cartas que ela escreve ao marido.

Tendo se passado quinze anos após o tempo das primeiras descrições da beleza de Nina, em sua segunda estadia na chácara, a protagonista foi descrita com já apresentando alguns sinais decorrentes da idade e da vida que tivera em seu confinamento no Rio de Janeiro. Ao recebê-la na Chácara de volta, como ela relata em sua carta ao Coronel, Valdo afirma que ela não havia mudado nada e que “seu aspecto nunca foi melhor” (CARDOSO, 1996, p. 232). Entretanto, sua afirmação, talvez devido à emoção do momento do reencontro, parece não se sustentar. Em uma carta a Padre Justino, ele comenta que Nina já apresentava o que ele chama de “sinais de decadência, oriundos do tempo ou provavelmente do gênero de vida que levava” durante o tempo que viveu no Rio (CARDOSO, 1996, p. 264). Também se referindo ao mesmo período, embora não tivesse qualquer imagem anterior de Nina para referenciar-se, em “Diário de André (III)”, esse faz menção a uma mulher que já tinha traços aparentes da idade: envelhecimento e flacidez. Apesar disso, ele

observa que ela era uma mulher bela, mas que “sobretudo fora bela” (CARDOSO, 1996, pp. 254-255).

A partir das narrativas da primeira e da segunda estadia de Nina na chácara, observa-se uma sutil, mas gradual e progressiva construção da decadência de sua aparência física. O que desperta a atenção, no entanto, é como a narrativa encaminha para uma aparente e contrastante diferença na personalidade de Nina entre os dois primeiros períodos de sua estadia na Chácara. Ainda que ela pudesse ser manipuladora, como se supõe pelo discurso de alguns narradores que a apresentam, o tom empregado em suas cartas a Valdo e ao Coronel são importantes recursos do enredo que permitem construir a ideia da mudança de seu espírito, bastante destoante daquele que é descrito em seu primeiro momento em Vila Velha.

A voz presente em todas as cartas não parece ser de uma mulher forte e ativa, autoconfiante, como anteriormente descrita. Antes, o tom com que narra suas memórias aproxima-se mais ao de uma mulher melancólica, meio deprimida, que rememora o passado, inclusive, com certa fragilidade. Ao escrever a Valdo, por exemplo, ela manifesta que aquela pobre Nina que ele havia conhecido, estava “mais pobre do que nunca” e o farejava feito “uma cachorra abandonada na estrada” (CARDOSO, 1996, p. 33). Ela ainda acrescenta:

Não, Valdo, minha situação não pode ser mais triste, e de nada você poderá me culpar, caso venha a suceder uma desgraça. Não durmo, tenho febre; caminho à toa de um lado para outro, lembrando o que já se foi, perguntando que força me impulsionou a voltar as costas para tudo aquilo que compunha minha vida. “Carta de Nina a Valdo Meneses” (CARDOSO, 1996, p. 37)

Embora sejam um recurso importante para a construção da mudança de personalidade de Nina, suas cartas podem não empregar o real tom com o qual ela quisesse falar, maquiando e ludibriando seu leitor. Ainda assim, no que diz respeito a sua mudança de espírito, como consequência natural da ação do tempo e da fragilidade humana, somando-se à sua solitária estadia solitária no Rio de Janeiro, com alguma privação material e emocional, sem familiares próximos, longe do marido e do filho, a Nina que retornou a Vila Velha não poderia ser a mesma que partira, nem física, nem psicologicamente. Nesse sentido, ao referir-se à personalidade da esposa que havia retornado à Chácara, em “Depoimento de Valdo”, Valdo atesta essa mudança ao dizer que, “apesar de suas palavras, e do tom

irritado com que as pronunciara, havia certa humildade em sua voz”, assemelhando-se à outra Nina, à do tempo em que se conheceram e que, nesse momento, lhe parecia “tão necessitada de proteção” como “quando a vira pela primeira vez na rua”(CARDOSO, 1996, p. 390).

Além das mudanças sofridas por Nina, o segundo período em que esteve na Chácara foi marcado pela doença que se manifestou. Não se sabe ao certo, como atestou Santos (2005) se, ao chegar a Vila Velha, Nina já tinha conhecimento de sua doença ou se fingiu ter uma, na carta que escreveu a Valdo, como álibi para seu regresso. Seja como for, ao ler a sua carta, o esposo permitiu seu retorno, como atestou em sua carta a Padre Justino. Já na casa dos Meneses, a doença ficou evidente. Ciente dessa, Nina passou a ter constantes alterações de comportamento e de humor, como registrou André em seu sexto diário.

Gradativamente, a narrativa de **Crônica da casa assassinada** vai decompondo o belo da construída imagem e da personalidade de Nina. Menos sutil que a forma como ocorre com o cunhado, a partir do segundo período de sua estadia na Chácara, a degradação em Nina parece ter uma obsessiva gravidade. Nos fragmentos textuais que compõem a narrativa, sua doença avança rapidamente e os sinais no corpo tornam-se visíveis, passando de um nódulo no seio, do tamanho de um grão, para uma grande mancha escura que se estendia para as costas, como narrou o dr. Vilaça. Na mesma narração, a última do médico, o belo dá lugar ao feio, resultando em uma imagem horripilante. O câncer de Nina consumiu rapidamente e em pouquíssimo tempo supurou. Já exposta, a ferida foi notada após ela ver o lençol sujo de sangue, apalpar as costas e ter “os dedos sujos de uma matéria purulenta” (CARDOSO, 1996, p. 450). Dada a situação, o segundo período de permanência de Nina na Chácara finda com sua saída para o Rio de Janeiro em busca de um especialista.

Quinze dias depois, sem ter obtido sucesso, ela retornou à chácara. Sua imagem é, então, apresentada pelos narradores como sendo a de uma mulher já consumida pela doença e que caminhava rapidamente para a morte. O antigo odor do agradável perfume adocicado da Nina primeira, descrito por André em seus terceiro e quarto diários, deu lugar a um mau cheiro repulsivo proveniente da Nina última que agonizava, como descrito na continuação do nono diário do jovem-adolescente. A mulher que representava a súplica de todas as mulheres para o

jovem, contrastava com o corpo dessa que se decompunha em vida. Em “Continuação do diário de André (IX)”, ele registra que do quarto vinha um odor repugnante. Ele então descreve:

O lençol descaíra de um lado, e deixara à mostra um dos seios – o intato – e isto me bastava. [...] Em torno, flutuando, aumentava aquele alento, aquele ar viscoso e repulsivo, em baforadas, como se remexessem detritos mornos numa tina. “Continuação do diário de André (IX)” (CARDOSO, 1996, p. 460)

As narrativas que abrem o livro, incluindo o primeiro capítulo, “Diário de André (conclusão)”, que cria o ambiente emocional necessário para que se forme a primeira imagem de Nina, permitem ao leitor imaginá-la como uma mulher bela, atraente, vaidosa, perfumada e de personalidade forte. Não obstante, contrariando as descrições iniciais, as narrativas ulteriores decompõem a protagonista descrevendo-a como tendo sido completamente devastada pelo tumor maligno que a consumiu viva e a submeteu a um estado de putrefação antes mesmo que fosse a óbito. Por fim, sem qualquer requinte ou honraria, em um serviço fúnebre bastante modesto, foi enrolada em um lençol com as mãos amarradas, colocada em um caixão sem adornos ou flores, circundado por quatro velas simples, opondo-se à descrição inicial de Betty, quando ela chega na Chácara cheia de malas de roupas, chapéus e pompas. A desconstrução de sua imagem inicial e a aparição desta imagem última é a composição da imagem do ultraje e da ruína.

Tal qual se dá com Timóteo, a alegoria da ruína em Nina se estende para além da (des)construção que é feita de sua imagem e de sua personalidade. A representatividade de sua figura alegórica se concretiza especialmente pelo que sua personagem opera na trama cardosiana. Seu protagonismo evidente também se relaciona diretamente com o fato de ela ser fator de desagregação e degeneração que parece não só contribuir, como também acelerar a ruína da família Meneses. Não por acaso, como atestou Santos (2005), do total de capítulos do livro que a colocam como protagonista, trinta por cento, ou seja, dezessete capítulos foram dedicados a tratar especificamente da doença e da morte de Nina, ainda que outros façam alguma menção a sua doença.

A Nina do primeiro momento de descrições da trama cardosiana roubou a cena, tornou-se o centro das atenções não só na casa dos Meneses, mas também na cidade onde os Meneses sempre foram o centro das atenções. Como núcleo da trama, sua personagem direta ou indiretamente operou uma força desagregadora, despertando desconfiança, alimentando paixões, provocando

ciúmes, gerando intrigas e causando rupturas. Um exemplo claro da força exercida por ela foi explicitado por Betty, em “Diário de Betty (I)”, no qual ela observa que, a partir da presença de Nina, Valdo Meneses, que sempre fora controlado por Demétrio, impôs-se ante o irmão e passou a vê-lo com outros olhos, desconfiando, inclusive, de desejos latentes do irmão por sua esposa. Nesse mesmo sentido, nos depoimentos de Ana, encontram-se indícios claros de que é a partir da aparição de Nina que percepções, sentimentos e desejos, que anteriormente não tivera ou que tinham sido sufocados, foram despertados.

A força de desagregação operada por meio dela, não obstante, parece ter sido ainda maior em seu segundo período de estadia na casa dos Meneses. O jovem André Meneses, que havia sidocriado por Ana e Betty, ao conhecer Nina, viu nela não a figura materna que esperava conhecer, antes, viu-a como mulher e, desenvolvendo desejos que escapavam à relação parental, rompeu com a família. Nesse momento, a família desintegrou-se quase que por completo. O distanciamento existente entre Valdo e André aumentou e esse passou a ter aquele como rival. Sob tais circunstâncias, Demétrio ordenou o confinamento do rapazote, o que fez aumentar ainda mais a tensão entre o irmão mais velho e o do meio. Nesse mesmo período, sob influência da força desagregadora operada por meio de Nina, Ana teve sua personalidade psíquica afetada de tal forma que intentou matar a concunhada.

No último período de estadia de Nina na Chácara, contudo, a força desintegradora que atua por meio da personagem principal operou com maior força. O que se deve observar, não obstante, é que nesse período ela se encontrava moribunda, confinada em seu quarto, aparentemente incapaz de fazer qualquer coisa por si só. Em um espaço curto de tempo, ela teve seu completo aniquilamento, cujo resultado foi sua própria morte. Em um movimento análogo ao que ocorreu com Nina, dadas as devidas proporções, observa-se o mesmo com a casa dos Meneses. A partir de sua morte, o clã dos Meneses se estilhaçou.

Como um redemoinho em alto mar, sua morte parece ter sugado tudo o que havia à sua volta e uma sucessão de fatos ocorreram: ainda durante o velório de Nina, a hipocrisia dos Meneses foi exposta e sua moral arruinada por meio de Timóteo que, após seu ato, sofreu um acidente vascular cerebral e foi a óbito algum tempo depois; André perdeu-se por completo, distanciou-se ainda mais de Valdo,

abandonou a Chácara e desapareceu sem nunca mais ser visto; os irmãos romperam entre si de uma vez por todas; Valdo também deixou a Chácara. A casa dos Meneses, literal e/ou metonímica, foi arruinada por completo.

Com um lapso temporal, a narrativa é retomada por um fragmento que demonstra como os efeitos dessa força desintegradora ainda persistiam. O último capítulo do romance, “Pós-escrito numa carta de Padre Justino”, traz a fatura final da ruína da obra. A propriedade da família foi saqueada pelo bando de Chico Herrera e não resistiu à implacável ação do tempo, deteriorando-se ainda mais. Junto de Padre Justino, Ana, a última dos Meneses que havia ficado na casa, aparentando algum tipo de insanidade, seja pelo estado moribundo ou não, morreu. Quanto à cidade de Vila Velha, uma grande epidemia a atingiu e pouco sobrou de tudo. A morte de Nina, assim, parece ser a sentença do julgamento final da família Meneses e de tudo aquilo que se ligava diretamente a eles. A eclosão de todas as desgraças que lhes sucederam. Todavia, ao longo de todo o livro, não se encontram registros que atribuam às ações de Nina a responsabilidade pela derrocada final dos Meneses.

Apesar dos constantes embates com os familiares, sendo grande parte deles causados pelos próprios Meneses, a narrativa não indicia nenhuma intenção de Nina em arruinar a família. Ao primeiro sinal de insatisfação com sua vida em Minas, Nina ameaçou deixar a casa dos Meneses. Posteriormente, sem confrontar diretamente a família ou tentar provar sua inocência, ela deixou a casa. O teor de suas cartas não faz supor que ela fosse uma pessoa rancorosa ou vingativa, ao contrário, mesmo que movida por interesses não expressos, há certo carinho e afeição por todos os familiares. Como já visto, em sua carta ao esposo ela assegurou, inclusive, ter tentado dar sugestões para ajudar a família a sair da ruína, o que configura algum interesse na prosperidade, felicidade e perpetuação da história daqueles que também eram sua família. A grande questão é que Nina, apresentada regendo a história, é uma mulher cuja aparência e cuja personalidade destoam de tudo e de todos em Vila Velha e na casa dos Meneses, despertando sentimentos adversos, desconfiança e intrigas.

Nesse confronto de forças oponentes (Meneses e Nina), desde sua chegada até sua morte, a obra evidencia a força desagregadora que opera indiretamente por meio dela. Seus ideais modernos e desprendidos chocavam-se com os ideais

arcaicos e tradicionalistas cultuados pela família. Carioca, moderna, trajando-se de acordo com a moda vigente e com uma ideia de casamento muito diferente daquele vivenciado por Demétrio e Ana, Nina representa o novo. O jogo de oposição entre o moderno e o arcaico, o novo e a tradição é evidenciado no romance pelas observações e comparações estabelecidas pelos narradores entre a protagonista, seu modo de agir e pensar e as demais personagens.

No que tange ao embate entre essas forças contrárias, vale ressaltar que, na obra, uma vez que a protagonista não dirige nenhuma ação de ataque direto à família, não parece ser ela a grande responsável pelo declínio da tradição, haja vista que na maior parte do tempo é ela quem sofre ataques que vêm, especialmente, de Demétrio. Fissurada e fragilizada, frente à ameaçadora imagem do novo que deixa clara a necessidade de mudanças e esforços, a tradição parece arruinar-se por si só na conservação, manutenção e perpetuação de pensamentos retrógrados, práticas pouco efetivas e não condizentes com as necessidades dos dias em que viviam.

A chegada de Nina à Chácara foi motivo de encantamento e renovação de esperanças, como sua figura representasse a redenção. No entanto, ao confrontarem-se com as reais necessidades de mudanças e adequações, especialmente no que diz respeito àquilo que feriria o orgulho de Demétrio, isto é, uma mudança radical na forma de pensar e agir, colocando em risco o nome, a moral e a posição social defendidos por ele, a Nina não se deu crédito e, em lugar de redentora, ela passou a ser vista como ameaça. Nessa perspectiva, então, opondo-se a outra hipótese que poderia ser propiciada por uma leitura alienada³⁷, não foi Nina a grande responsável pela derrocada dos Meneses e da tradição que tanto pregavam, mas sim os próprios familiares e sua insistência em não se abrirem

³⁷ Segundo Vincent Jouve (2002), “na medida em que retoma por sua conta a ou as vozes do texto, o leitor, às vezes, é levado a uma ‘desposseção’ de si próprio que pode chegar até a alienação”. Explicitando melhor, ele entende que “levado, pelo pacto da leitura, a reconhecer a autoridade da voz narrativa, o leitor chega algumas vezes, por meio de deslizamentos sucessivos, a aceitar o conjunto da ‘mensagem’ transmitida pelo texto” (JOUVE, 2002, p. 132). Nesse sentido, o leitor de **Crônica da casa assassinada**, pela organização estrutural que apresenta sua narrativa, pode ser induzido a crer que Nina é a responsável por toda a derrocada dos Meneses, o que não parece ser verdade a esta leitura. A composição narrativa da obra cardosiana em questão, como será apresentado à frente, parece estar em sintonia com o que Susan Suleiman, em 1983, postulou: “aquilo que essa voz conta é ‘verdadeiro’. Resulta disso um efeito de deslizamento que faz com que aceitemos como ‘verdadeiro’ não somente o que o narrador nos diz a respeito das ações e das circunstâncias do universo diegético, mas também tudo o que ele enuncia como julgamento e interpretação. O narrador torna-se assim não somente a fonte da história, mas também o último intérprete do sentido dela” (SULEIMAN *apud* JOUVE, 2002, pp. 132-133).

para as novas possibilidades, seja pela força imponente de Demétrio ou pela pusilanimidade dos demais irmãos, igualmente herdeiros, em enfrentar o mais velho. Nesse contexto, pode-se dizer que, em maior ou menor medida e sem exceções, todos os irmãos foram mantenedores do que era defendido pelo irmão mais velho.

Além de todas as considerações feitas, há que se levar em conta que, tal qual ocorre em Timóteo, em Nina também parece existir um paradoxo. Em dois momentos distintos, na obra, ela parece render-se à tradição: primeiro, ao casar-se com Valdo parecendo buscar segurança financeira, como é suposto por ele e por Demétrio e, segundo, ao regressar à Chácara em busca de refúgio e melhores condições para sua convalescença. Não obstante, há uma diferença significativa entre os paradoxos de Timóteo, a tradição que não se abre ao novo, e Nina, o novo que não nega a tradição: a figuradessa não parece ser tão paradoxal quanto a daquele. O fato de a personagem principal da trama não ter negado a tradição não faz com que ela tenha sido em algum momento a favor da manutenção dessa. Do contrário, teria se aliado aos Meneses e se adequado ao seu estilo de vida. Nesse sentido, é preciso levar em conta que a tradição é o presente que legitima as práticas do passado visando conservá-las. O novo, por sua vez, é o presente que não nega o passado, não obstante, busca adequar-se aos dias em que vive sem conservar ou perpetuar práticas e conceitos obsoletos, referenciais para agir de forma diferente.

A partir disso, pode-se inferir que a completude da alegoria da ruína em Nina não está exatamente nela enquanto pessoa ou em seus atos, mas no que sua presença representa e opera na trama em relação à família Meneses. Assim, no embate de forças opostas, de um lado a família, do outro Nina, é na protagonista de **Crônica da casa assassinada** que as forças desestabilizadoras do romance parecem se concentrar e por meio dela é que parecem operar. Não obstante, é preciso enfatizar que o fator de ruína não parece ser exatamente Nina, mas a não coexistência entre as duas forças operantes no enredo (tradição *versus* modernidade), ao mesmo tempo sólidas e frágeis em si mesmas. Ao longo de toda a narrativa, a forma como a protagonista é apresentada faz crer que ela é a força do mal que opera contra a força do bem presente na família mineira. Não obstante, cabe lembrar que boa parte da obra é narrada por Ana, Betty e Valdo, personagens integrantes do núcleo familiar e responsáveis por induzir a construção de um juízo

de valor acerca da protagonista. Apesar disso, não se pode deixar de considerar que, na intriga, o nó narrativo está no fato de todos os acontecimentos se encerrarem nela, sendo-lhe, então, atribuída a culpa por tudo.

Tendo em vista, pois, seu papel alegórico na trama, bem como toda construção que é feita, parece ser plausível estabelecer um outro diálogo com o cânone bíblico, do qual inclusive foi extraída a epígrafe da obra: os evangelhos. Composto por quatro livros, os evangelhos narram a vida, a doutrina e a ressurreição de Jesus Cristo que, segundo o cristianismo, foi e é a representação do novo, aquele que expiou os pecados da humanidade e que simbolizava a promessa de redenção e salvação. Suas pregações e promessas punham em xeque o sistema vigente e incomodavam àqueles que não só perpetuavam uma igualmente suposta tradição, como também viviam em hipocrisia. Sob pretensas alegações, ele foi condenado, julgado e morto. Por ocasião de sua morte, uma série de acontecimentos desastrosos ocorreram.

Nesse interim, antes que se avance no estabelecimento de qualquer analogia, é preciso explicitar que o possível diálogo entre as obras se dá não na literalidade das representações figurais das personagens de Nina e de Cristo. Esse, na construção do ideário religioso e como é apresentado nos evangelhos, está associado ao bem e ao divino. Nina, por sua vez, como é apresentada, está associada ao mal. Assim, não é cabível que se estabeleça uma analogia em que ambas as personagens tenham equivalente correlação. O que se pretende nessa associação é correlacionar a representatividade de ambos, cada qual em seu distinto lugar e papel, bem como a similitude dos acontecimentos desencadeados a partir de ambos.

Ainda sob essas considerações, é pertinente trazer à lume que os evangelhos são narrações feitas pelos discípulos de Cristo, apresentam suas visões particulares e suas crenças acerca de seu mestre com um olhar de admiração e com o objetivo de elevarem sua figura. Não há na Bíblia nenhuma visão do lado oposto a Cristo que o considerava como um agente do mal. Em **Crônica da casa assassinada**, entretanto, temos uma visão dividida acerca de Nina. Em todas as vozes narrativas, encontramos em Ana, Betty e Valdo, responsáveis por narrarem cerca de quarenta por cento da obra, julgamentos de valores que fazem crer na maldade de Nina. Em André, no coronel e em Timóteo, principais discípulos da

protagonista, contudo, não se encontram discursos que apresentem valores que sobreponham os que são feitos pelos três narradores mencionados. Para as demais vozes, há um tom mais neutro sobre tudo³⁸.

A partir das considerações feitas, parece ser possível estabelecer um diálogo entre os evangelhos e a **Crônica da casa assassinada**, não em sua completude, tampouco do ponto de vista religioso, muito menos afirmando papéis representativos similares entre as personagens, mas na semelhança que há entre o que passam Cristo e Nina. Análogo ao que ocorre com aquele, Nina também representa o novo e a esperança. Sua chegada a Vila Velha, na primeira estadia, despertou alvoroço, tal qual ocorria com Cristo pelos lugares por onde passava, dando esperança às pessoas. Dentre todos os personagens da obra cardosiana, especialmente Valdo, Timóteo e André depositaram na protagonista a esperança de dias melhores. Para eles, sob algum aspecto particular, havia nela a possibilidade de redenção e salvação, talvez até mesmo para Demétrio, apesar do tom irônico de sua fala, como comentou Betty. De todos esses, seu discípulo mais fiel foi André, para quem Nina representava de fato toda a esperança de dias melhores. Apesar disso, analogamente ao que aconteceu com Cristo nos evangelhos, Nina foi acusada, julgada e condenada sem provas, especialmente por Demétrio e Ana. Os demais, embora não tenham participado diretamente de seu julgamento e condenação, nada fizeram em seu favor. Diferentemente dos evangelhos em que Cristo é morto por seus acusadores, na **Crônica**, Nina é acometida de um tumor

³⁸ Cabe ainda uma outra consideração acerca da analogia entre Cristo e Nina. Em **Crônica da casa assassinada**, exceto pelo Padre Justino, Ana é a personagem que aparece mais ligada aos preceitos religiosos do catolicismo. O próprio gênero discursivo pelo qual ela se apresenta na obra, confissões, muitas delas dirigidas a Padre Justino, permitem essa associação. Ainda que não se pretenda desdobrar sobre, cabe lembrar que em alguns momentos de sua narrativa, Ana apresenta uma visão dividida acerca do bem e do mal. Em alguns momentos, natural da condição humana frente a uma situação difícil, ela associa o mal a Deus, responsabilizando-o por vários acontecimentos que, segundo a tradição religiosa judaico-cristã, deveriam ser atribuídos ao Diabo. Para esses momentos, a narrativa de Ana, que sempre creu em Deus, atribui paradoxalmente o bem e o mal a Ele. Apesar disso, vale lembrar que em outras situações ela considera que aquilo que ocorre a Nina de ruim é parte de um castigo divino, uma punição por essa, segundo sua visão, estar associada ao mal. Sob esse aspecto, André também apresenta, em algumas ocasiões, uma visão similar acerca de Deus e igualmente de Nina. Essa visão dividida de ambas as personagens parece ter, além da ficção, uma ligação direta com a visão do autor da obra acerca de sua religiosidade e de sua visão de Deus, como expressa em seus diários. Assim, não é descabido pensar em uma analogia entre Cristo e Nina, uma vez que o próprio Lúcio Cardoso, evidenciando a condição e a experiência humana, usa seu livro para questionar o próprio conceito de bem e mal, de certo e errado, problematizando, assim, a visão que é cultuada pela maioria das civilizações que se moldam conforme os ditames judaico-cristãos.

maligno que a leva à morte. Contudo, de modo similar ao que ocorre na história bíblica, sua morte desencadeou uma série de acontecimentos desastrosos que culminaram na ruína da família.

Se com a chegada de Nina havia esperança, com sua morte passou a haver desesperança. Assim, sua personagem concentra em si duas forças opostas: o novo que se apresenta e a esperança de realização; e a desesperança da irrealização, desencadeada por sua morte. Ambas diretamente ligadas a seu papel alegórico e a sua função na trama: intensificar a força que opera por meio dela e que é responsável pela ruína dos Meneses. Nesse ínterim, o que não se pode esquecer é que tais forças advêm do que a presença de Nina representa para aquela instituição social, a família Meneses, e não propriamente das suas ações ou vontades. Há que se lembrar ainda que a personagem principal também tem sua ruína e que é a partir dessa que, igualmente, o processo de ruína dos Meneses se intensifica.

Ao enredar a história de **Crônica da casa assassinada**, na construção imagética que essa permite, a casa em que vivem os Meneses e Nina parecem fundir-se e, em determinados momentos da leitura, ser uma coisa só. Em “Diário de André (conclusão)”, quando Nina morre, o rapagote diz que a casa não mais existe, associando uma à outra, como fez em outras passagens ao longo de seus diários. Em diversos momentos da narrativa, a casa é personificada, sendo capaz de interferir naqueles que a habitam, como afirmou Ana. Além disso, ao longo do enredo, como já apresentado em seção anterior, observa-se o declínio da casa que, no último capítulo, apesar do alicerce imponente, tem as paredes rachadas, a calça caída, as janelas deterioradas e o telhado bastante danificado. Imagetivamente indissociáveis, Nina e a casa têm um fim parecido. Com um câncer de mama que se distendia até as costas, Nina foi consumida.

Além disso, há a dualidade existente entre Nina e a casa que, na obra, é metonímia da protagonista e, assim como essa, a casa dos Meneses opera em si forças opostas e é igualmente desintegradora: é o refúgio da família que busca no seu interior fugir das adversidades do mundo externo, rememorando por meio de sua construção e de sua história o que foram no passado; ao mesmo tempo, age como força desagregadora, pois parece modificar a todos aqueles que nela adentram, como registrou a própria Ana ao dizer que sempre havia ouvido de Demétrio que “o sangue dos Meneses criara uma alma” para as paredes da casa e

que esta a havia esvaído por completo, como se de seu sangue necessitasse para sobreviver (CARDOSO, 1996, pp. 119-120).

Essa relação metonímica da casa não ocorre apenas com Nina, mas também como Demétrio. Como concluiu Santos (2005), a casa é também metonímia de Demétrio pela mudez e estrutura rígida que ambos apresentam. Sob o comando de Demétrio, a casa, com ambientes silenciosos e sombrios, influi no juízo de todos de acordo com as leis e premissas instauradas pelo espírito que domina o irmão mais velho, representante do patriarcado e mantenedor da tradição. Nesse ambiente, a casa serve de proteção aos seus integrantes, mas ao mesmo tempo é um ambiente conflituoso, haja vista as mudanças econômico-socioculturais do início do século XX. O modelo de família patriarcal agregadora, como defendido por Demétrio, cedeu espaço a uma nova concepção de família, a nuclear. Neste modelo, o conceito não é mais de agregar todos sob um mesmo teto, mas o de que cada membro que constitui matrimônio, ou não, deixa a casa paterna e instaura em outro ambiente, um novo núcleo familiar. Isso fica evidente na obra por meio da necessidade de Nina e Valdo deixarem a residência principal da Chácara e irem morar no Pavilhão, a fim de tentarem constituir uma família mais ou menos independente.

Tendo em vista que, a partir do século XVI, para os estudos literários modernos, a concepção do mito do duplo passa a representar o heterogêneo e que, em sua definição para a modernidade, o conceito do duplo gira em torno da dualidade, sendo construído em função da luta entre princípios ou entidades opostas, mas ao mesmo tempo complementares, Nina e Demétrio podem ser considerados também um duplo. Ambos operam forças oponentes que, ao mesmo tempo, em suas respectivas representações, novo e tradição, são complementares. Não obstante, a obra os retrata como incapazes de coexistir, sendo especialmente Demétrio representado como a figura de maior intolerância. Pela incapacidade de enxergar no outro a si, pelo estranhamento que existe entre o emparelhamento do novo e do arcaico, na resistência de um para com o outro, especialmente na incapacidade de admissão das mudanças necessárias é que a ruína ocorre.

Contrariamente ao que pode ser deduzido e ao que se espera, Nina não é a responsável pelo assassinato da casa à qual ela também está diretamente ligada. Ao que tudo indica, a casa é assassinada pela própria incapacidade de coexistência

das forças opostas que operam na obra e que se fragilizam em decorrência disso. Nesse embate, em um alcance semântico mais amplo, ocorre o processo irreversível de fragmentação da casa que, fragilizada, tem suas fissuras abertas e as feridas expostas. Com uma condição frágil, incapaz de adaptar-se aos novos tempos, tentando a todo custo sustentar hipocritamente solenes ideias de moralidade e uma suposta tradição, a casa não resiste ao tempo que lhe é implacável e é assassinada por si mesma, na não aceitação e adequação aos novos tempos, na tradição que se expõe e se arruína (Timóteo), no novo (Nina) que causa estranheza e recalque além de expor a hipocrisia e a fragilidade do sistema tradicional, fragmentando ainda mais a instituição da qual faz parte de modo que essa não seja capaz de refazer-se e, então, estilhaça-se de uma vez por todas, tendo completa sua ruína.

Esta composição analisada aqui – narrativa do aniquilamento da família Meneses e as duas alegorias da ruína – não constitui uma mera ficção de entretenimento. O adensamento da obra, sua ambiguidade e, principalmente, sua ambivalência expandem a semântica de seu texto, proporcionando-lhe um alcance maior. **Crônica da casa assassinada** formaliza por vários de seus elementos compositivos uma crítica a Minas Gerais. Essa crítica, contudo, parece não se restringir apenas a Minas.

3.3 A evocação da ruína: um ataque a Minas Gerais

Apesar de ter passado a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, o autor de **Crônica da casa assassinada**, não por acaso, escreve sobre Minas Gerais. Como mencionado, nascido em Minas e tendo passado quase toda a infância e adolescência lá, sua familiaridade com os costumes mineiros era bastante grande, o que lhe possibilitava, não só escrever sobre, mas também denunciar aquilo que tanto o incomodava em si mesmo, em seus familiares e em seus conterrâneos.

Ao reconstituir a história dos Meneses, tendo a ruína como cerne da narrativa e das alegorias que constrói por meio de Nina e de Timóteo, lidando especialmente com o embate entre o novo e a tradição, Lúcio Cardoso diretamente faz o que ele disse ser sua obra: um ataque a Minas. Por meio da criação de uma “paisagem apocalíptica e sem remissão”, isto é, sem que houvesse a possibilidade de perdão

para aqueles ou aquilo que ele atacava, como sugerido na mesma citação em que ele afirma atacar Minas, o romancista desfere seu punhal contra a tradição mineira.

Ao narrar a história da família mineira – comandada pelo irmão mais velho (representante do patriarcado e da tradição) – e contar seu trágico e completo aniquilamento, bem como ao trazer a lume duas alegorias da ruína com as quais se apresenta, especialmente, o embate entre o moderno e o arcaico, Lúcio Cardoso ambiciona retratar a destruição da tradição. Nesse contexto, a ruína dessa indicia o despedaçamento de uma unidade que, desgastada e cheia de fissuras, destrói a si mesma.

Em toda a narrativa, por meio da matização de seu enredo, o leitor pode ser induzido a crer na culpabilidade de Nina pela tragédia ocorrida com os Meneses. Seu claro protagonismo e a força desintegradora que por meio dela opera parecem atribuir-lhe toda a responsabilidade por implantar o caos e aniquilar a família. Não obstante, Timóteo parece alegorizar a tradição ter sido arruinada por si mesma. Isso parece ficar evidente quando se junta a sua figura alegórica à própria narrativa que indicia e aponta para a falência financeira e moral dos Meneses (as fissuras da própria tradição) antes mesmo da presença de Nina.

No tocante à falência financeira, fica claro que há muito tempo a família vinha sofrendo. A falta de manutenção da propriedade havia décadas, a perda de boa parte do patrimônio no pagamento de dívidas, o reconhecimento de Demétrio e Valdo acerca das condições econômicas por ocasião da primeira estadia de Nina na chácara, comprovam que sua falência era iminente. Além do mais, uma das reclamações de Nina em suas cartas foi o não pagamento da devida e prometida pensão. Segundo ela, se não fosse pela ajuda de amigos, ela teria passado por momentos difíceis. Logo, não parece ser cabível atribuir a ela a culpa pela falência financeira dos Meneses.

No que diz respeito à falência moral, matizada na obra pela decadência financeira, também se percebe que essa não se dá exclusivamente pela chegada de Nina. A retirada do quadro de Maria Sinhá da parede da sala e sua ocultação no porão é uma das indicações de que os Meneses, especialmente Demétrio, buscavam ocultar aquilo do passado que fosse incongruente com o presente desejado. Ainda nessa mesma perspectiva, cerrar Timóteo no quarto por meio de ameaças, impedindo-o do convívio com os próprios familiares, como atestam André,

em seu segundo diário, e o próprio Timóteo, em conversa com Betty, era também uma maneira manipular o que poderia expor quem de fato eram os Meneses. Estes dois fatores, por si só, apontam para o esfacelamento moral da família em questões que nada tinham a ver com a presença da protagonista da trama.

Nina, contudo, parece ser um iluminador de tudo o que ocorre, isto é, ela parece ser a luz que deixa claro todo o ambiente de obscuridade em que vivia a família, não expondo nada diretamente, mas colocando tudo em evidência pelo contraste de sua presença. Ainda que não seja exatamente uma vítima, ela não parece ser, sob essa leitura, a causadora principal de tudo. Porém, é sob sua presença que a narrativa desdobra uma série de outros fatores que conotam a completa ruína moral dos Meneses, representados pelos pecados capitais: a avareza dos Meneses; a luxúria no caso confesso de Ana com Alberto, na supostarelacão extraconjugal de Nina com Alberto, na possível ligação incestuosa com André e nos supositícios desejos de Demétrio por Nina; a gula de Timóteo; a ira de Demétrio, Valdo e Ana; a preguiça dos irmãos em trabalhar e fazer renda; a inveja de Ana contra Nina; a vaidade e o orgulho encontrado em praticamente todas as personagens de primeiro plano.

A presença de Nina, o novo contrastante com o arcaico, deixa em evidência as fragilidades da família e sua completa falência moral. Não obstante, como já tratado, a derrocada moral dos Meneses ocorre quando Timóteo expõe, no velório da protagonista, quem eram os Meneses de Vila Velha, a tradição. Com isso, parece ficar claro na obra que a responsabilidade pela queda da tradição não recai sobre Nina, antes, ocorre na própria tradição, na família que indolente e insistentemente buscava perpetuar um passado não adequado ao momento em que viviam e que, além disso, não se preocupou em cuidar de suas próprias fissuras e rupturas, assumindo, assim, toda a responsabilidade por sua derrocada.

Dessa forma, por meio da construção metafórica que faz por meio do próprio enredo e destas duas alegorias, Timóteo e Nina, Lúcio Cardoso apresenta uma crítica na qual ele denuncia o que entende ser a tradição cultuada em Minas. A casa, enquanto metonímia da família, unidade social comandada por Demétrio, moradora da região da Zona da Mata do estado, cultuando seus costumes e professando a religião predominante em sua cercania, simboliza o todo da cultura e da tradição do povo mineiro. Os irmãos – Demétrio, Valdo e Timóteo – representam os diferentes

estratos e a fragmentação da tradição. A oposição entre o mais velho e o mais novo dos irmãos representa os extremos dessa e sua fragilidade, sua fragmentação. Por fim, o ataque do mais novo ao mais velho e sua exposição a todos denota a ruína da tradição em si mesma, essa tradição que tendo se atentado a questões menores, representadas pelo apego ao passado e pela indolência que resultaram na falência financeira, negou-se a enxergar o que era mais importante para sua sobrevivência. Nesse ínterim, fechada em si mesma, a tradição nega o novo, não resolve em si e por si seus obstáculos e se esfacela a ponto de aniquilar-se.

Contrariando a crítica de Jorge Amado, feita sobre a obra **Maleita**, em que esse afirmou que a Lúcio Cardoso faltava engajamento social e que escrevia com a finalidade de entreter senhores gordos e ricos, como aponta Bueno (2006)³⁹, **Crônica da casa assassinada** parece apresentar um engajamento social e político de seu autor. A evidente denúncia da tradição mineira e da fragilidade e hipocrisia de suas instituições sociais são indícios de um escritor maduro que não se limitou a produzir uma literatura de entretenimento, como observado. Além do mais, a formalização representativa da **Crônica**, parece não se restringir apenas a Minas Gerais.

Ana Laura dos Reis Corrêa, em 2008, publicou na **Revista Interdisciplinar** um artigo intitulado: “Lúcio Cardoso e a crônica da ruína e da desagregação em região periférica”. Em seu artigo, ela propõe uma leitura da **Crônica** com um olhar para a representação que esta faz, cuja amplitude parece estender-se, não se limitando a falar de Minas Gerais ou das famílias mineiras. Pautada nos trabalhos de Auerbach (1997 e 2000) e Candido (1997 e 2000), a ensaísta propõem, em seu artigo, que **Crônica da casa assassinada** é uma obra que permite “uma leitura crítica da relação entre literatura e interpretação do Brasil” (CORRÊA, 2008, p. 85). Corrêa explica:

A data da primeira publicação de **Crônica da casa assassinada** é a mesma da primeira edição de **Formação da literatura brasileira**, de Antônio Cândido: o ano de 1959. Mais do que coincidência, essa

³⁹ Segundo apontou Bueno (2006), Jorge Amado em sua crítica sobre **Maleita** para **O Jornal**, em 1934, fez uma importante observação ao dizer: “Sei que Lúcio Cardoso não pretende parar nesses romances catolicizantes. Sei que irá mais adiante, mesmo porque sua extraordinária força de romancista não se pode perder em simples livros sem outra finalidade que divertir senhores gordos e ricos” (AMADO *apud* Bueno, 2006, p. 204). Não se pode assegurar que Lúcio Cardoso tenha dado ouvidos à crítica do autor baiano, contudo, em **Crônica da casa assassinada** parece não faltar engajamento social, especialmente no que tange ao questionamento de valores e da própria construção social de Minas Gerais.

simultaneidade espaço-temporal pode associar o romance de Lúcio Cardoso ao conjunto de obras que, naquele período, se dedicaram ao problema da formação. Essa associação, entretanto, se justifica, sobretudo, pelo viés da negatividade e da contradição. Quando estava concluído um quadro interpretativo da formação da literatura brasileira capaz de entrever, pela primeira vez, algo de difícil compreensão no panorama da periferia do capitalismo – nexos históricos do sistema que pôde representar de forma organizada o desejo dos brasileiros de ter uma literatura –, surgia também, com a **Crônica da casa assassinada**, uma forma estética que buscava representar o processo de desagregação das forças formativas. Tal simultaneidade contraditória dá conta do realismo figural que, no Brasil, como já dissemos, vincula representação a formação. Assim, ao situar o livro de Lúcio Cardoso no sistema literário brasileiro, a partir do quadro armado pelo trabalho de Candido, verifica-se que nele as conexões estéticas dão a ver uma figuração já as voltas (sic) com a desagregação. Nessa relação entre as obras empenhadas na construção da literatura brasileira, como forma de emancipação nacional, e a **Crônica da casa assassinada** é possível apreender um traço significativo de nossa representação histórica: a capacidade de nos auto-representar está marcada pela bi-temporalidade histórica em que nos encontramos, isto é, quando as conexões necessárias ao nosso reconhecimento como povo brasileiro parecem estar disponíveis, já se afiguram sua desagregação e ruína. (CORRÊA, 2008, p. 90)

Na continuidade de seu artigo ela ainda propõe que “a representação da desagregação e da ruína em **Crônica da casa assassinada** se constrói pela própria estrutura do romance” (CORRÊA, 2008, p. 90). Assim sendo, a partir de suas considerações, levando em conta lugar que o estado de Minas Gerais ocupou e ocupa no Brasil, também atentando para o fato de que a formação de uma economia agrária oligárquica fosse uma constante em boa parte do país e, ainda, considerando sua formação e sua tradição, parece concebível que a **Crônica** abarque questões que não se restringem apenas ao estado de origem do autor. Ainda que esse afirmasse que sua luta e seu punhal estivessem contra Minas Gerais, sua representação parece ser mais ampla, como sugerido por Corrêa, podendo referir-se à ruína da tradição da sociedade brasileira, especialmente pela forma estética de seu texto fragmentário.

A questão da fragmentação e estilização textual, não obstante, parece não se limitar ao que foi considerado aqui. Ela parece estender-se e dizer respeito ao próprio sujeito e sua relação com o mundo em que está inserido. Em **Crônica da casa assassinada** a própria composição narrativa, um texto fracionado, despedaçado, permite compreender outras questões que a obra traz a lume. O texto

fragmentado, na macro e na microestrutura⁴⁰, diz muito sobre a condição dos sujeitos que o escrevem. Nesse sentido, os diários de André Meneses, em que este estudo se foca, constituem um solo fértil a explorar e podem ajudar a compreender essas outras provocações observáveis no romance cardosiano.

⁴⁰ Denomina-se, neste trabalho, como macroestrutura a obra como um todo e sua organização capitular, referindo-se, assim, ao conjunto total de capítulos e de narradores. Também se compreende por macroestrutura os capítulos que correspondem ao conjunto de narrativas de um mesmo narrador. As microestruturas, por sua vez, compreendem a estrutura textual de cada narrativa individual, isto é, corresponde ao texto de cada único capítulo.

4. Estilhaços de um romance: textos e sujeitos despedaçados

Crônica da casa assassinada não é uma obra do acaso. Para obter o resultado final e reconstituir ficcionalmente a história dos Meneses, Lúcio Cardoso arquitetou, escreveu, reformulou diversas vezes e reescreveu partes inteiras do texto lançando mão de recursos sintáticos e estilísticos que ampliaram a semântica de seu romance. O árduo trabalho de escrita e reescrita de **Crônica da casa assassinada**, empregado ao longo de cinco anos, é atestado pelos diários do próprio autor, pelos manuscritos e datiloscritos originais da obra⁴¹, bem como pelos trabalhos dos pesquisadores Júlio Castañon Guimarães (1996), no estudo filológico da edição crítica da obra, Cássia dos Santos (2005), em sua análise minuciosa do romance, e Écio Macedo Ribeiro (2012), no recolhimento e estudo das obras do autor. Logo, a estrutura narrativa da obra cardosiana é uma questão que merece desdobramento.

O romance é constituído por dez distintas narrativas de gêneros diferentes – diários, cartas, narrações, confissões, depoimentos e livro de memórias – que se hibridizam com outros e que são fragmentados internamente no conjunto total do

⁴¹ A edição crítica de **Crônica da casa assassinada**, sob a coordenação de Mario Carelli, em 1996, traz uma seção intitulada “Nota filológica: procedimento de edição” que contém a explicação do minucioso trabalho realizado por Júlio Castañon Guimarães, que aponta, com base no estudo dos manuscritos e datiloscritos originais da obra, as alterações que foram feitas no decorrer do processo de escrita do romance. São termos, expressões e trechos inteiros suprimidos, acrescidos ou modificados que vão dando corpo ao texto final publicado em 1959. Guimarães (1996) aponta, em sua nota filológica, para as muitas alterações nos próprios textos originais e para pelo menos uma outra versão, desconhecida, da obra que foi enviada à editora, mas da qual não se tem registro. Ele ainda acrescenta que nos fôlios originais é perceptível a fragmentação textual. Assim como o livro que foi publicado, os originais também são fragmentados. Guimarães indica que, em alguns casos, a sequência dos textos originais é interceptada e pula-se direto para outro capítulo; em outros casos, há capítulos que têm apenas um texto original, com algumas alterações, enquanto outros têm vários textos escritos para o mesmo capítulo; há também casos em que na sequência capitular do texto publicado figurem partes que antecedem a outras, cujos fôlios originais apontam para uma escrita e uma inserção posteriores (GUIMARÃES, 1996, XXVII-XXXVII). Além de Guimarães, Cássia dos Santos (2005), na seção I do quarto capítulo de sua tese de doutoramento, baseando-se nas notas filológicas de Guimarães e nos seus estudos dentro do Arquivo Lúcio Cardoso, na Fundação Rui Barbosa, faz algumas observações e contraposições entre os originais e a edição crítica. Ela endossa, a propósito do que disse Guimarães, o fato de que até se compor o texto final publicado da **Crônica**, o autor fez inúmeras alterações: modificou personagens e nomes dessas, partes de textos, ideias iniciais, capítulos inteiros, o possível fim da história etc. Ela também menciona, por exemplo, a mudança que o autor fez no tocante à maternidade de André que, em manuscritos anteriores, era dada a Nina. Santos ainda considera que entre a confecção dos capítulos vinte e vinte e um, Lúcio Cardoso escreveu um possível fim para o romance no qual ele atribuiria a maternidade de André a Ana em lugar de Nina, como figura no livro publicado. (SANTOS, 2005, pp. 139-154). Por meio da leitura dos trabalhos de Guimarães (1996) e Santos (2005) é possível ver como o texto de **Crônica da casa assassinada** ganhou vida e como sua forma estética que privilegia a escritura fragmentária foi ganhando contorno definido por meio do imbricar dos textos e das vozes ao longo dos capítulos.

enredo. A partir de seu próprio ponto de vista, André Meneses, Nina, o farmacêutico Aurélio dos Santos, a governanta Betty, o médico Dr. Vilaça, Ana, Valdo Meneses, Padre Justino, o coronel Amadeu Gonçalves e Timóteo Meneses contam a história dos Meneses por meio de suas memórias⁴².

Todos os textos que compõem o enredo da **Crônica** são compilados e organizados por um sujeito não identificado na trama, mas que parece ter algum interesse em ressuscitar a casa, isto é, reconstituir a história dos Meneses e de Nina, bem como recompor a trajetória de seu completo declínio. Ficcionalmente, a história só é possível por conta dos parcos e fragmentados registros que integram o enredo para o qualos diversos signos apresentados, asinúmeras composições imagéticas propiciadas, asvárias alegoriasevocadas e a forma estética de sua escritura dizem muito. Logo, para se compreender um pouco mais o romance e como a fragmentação é significativa para sua formalização, é preciso que se façam algumas considerações sob três aspectos: a estrutura narrativa, suas vozes individuais e o sujeito responsável pela compilação de todos os fragmentos.

Acerca da estrutura narrativa empregada por Lúcio Cardoso, não por acaso, é comum a vários autores da modernidade. Um breve olhar pelo índice⁴³ capitular de **Crônica da casa assassinada** permite observar que a obra compreende uma reunião de fragmentos textuais. Na estrutura macro, os cinquenta e seis capítulos da obra cardosiana, além de serem fracionados em dez diferentes narradores e apresentarem alternância de vozes, são também particionadosna voz que os narra, já que nem sempre correspondem a um texto único, contínuo e ininterrupto. Nesse sentido, a exemplo de outras, as vozes de Ana e Valdo Meneses dão uma ideia da

⁴² Na polifonia narrativa do romance cardosiano, algumas vozes aparecem mais que outras. Utilizando a edição crítica de 1996 como referência, observa-se que das 575 páginas que compreendem o enredo como um todo, a voz de André Meneses é a que tem a maior extensão. Quase um quarto de todo o livro, exatamente 23,5%, é narrado por ele. Na sequência, respectivamente vêm Ana (16,5%), Valdo (13,5%), Betty (10%), Dr. Vilaça (8,4%), Aurélio dos Santos (8,3%), Nina (7,8%), Padre Justino (7%), Timóteo Meneses (3%) e o Cel. Amadeu Gonçalves (2%). Esta análise percentual, além do rico conteúdo encontrado na narrativa de André, permitiu que se estabelecesse um recorte, concentrando-se um pouco mais em seus diários que constituem um campo vasto e fértil para a análise desta pesquisa.

⁴³ Roland Barthes (2003) faz uma importante proposição sobre o sumário de uma obra. Para ele, esse “não é só um instrumento de referência; ele próprio é um texto, um segundo texto que constitui o *relevo* (resto e aspereza) do primeiro: o que há de delirante (interrompido) na razão das frases” (BARTHES, 2003, p. 108). Logo, o índice capitular de **Crônica da casa assassinada** já delimita o que seu leitor encontrará ao longo de sua leitura.

fragmentação textual verificável na macroestrutura da **Crônica**, como se observa nas tabelas:

Tabela 1 – Voz de Ana

N.º do capítulo	Título do capítulo
08	<i>Primeira confissão de Ana</i>
14	<i>Segunda confissão de Ana</i>
15	<i>Continuação da segunda confissão de Ana</i>
27	<i>Terceira confissão de Ana</i>
29	<i>Continuação da terceira confissão de Ana</i>
31	<i>Continuação da terceira confissão de Ana</i>
33	<i>Fim da terceira confissão de Ana</i>
40	<i>Quarta confissão de Ana</i>
45	<i>Última confissão de Ana (I)</i>
47	<i>Última confissão de Ana (II)</i>

Fonte: Índice capitular de **Crônica da casa assassinada**

Tabela 2 – Voz de Valdo Meneses

N.º do capítulo	Título do capítulo
10	<i>Carta de Valdo Meneses</i>
22	<i>Carta de Valdo a Padre Justino</i>
37	<i>Depoimento de Valdo</i>
44	<i>Segundo depoimento de Valdo (I)</i>
46	<i>Segundo depoimento de Valdo (II)</i>
49	<i>Segundo depoimento de Valdo (III)</i>
51	<i>Depoimento de Valdo (IV)</i>
53	<i>Depoimento de Valdo (V)</i>
55	<i>Depoimento de Valdo (VI)</i>

Fonte: Índice capitular de **Crônica da casa assassinada**

Embora visualmente seja mais perceptível a descontinuidade narrativa na voz de Valdo, ela também ocorre em Ana. Nessa, apesar de os títulos estarem sequencialmente organizados e numerados, aparentando algum sequenciamento de textos, algumas narrativas parecem ter sido interrompidas e retomadas *a posteriori*,

como nos casos da *Segunda confissão de Ana* e sua continuação, bem como na *Terceira confissão de Ana*, suas continuações e fim, ou na última confissão de Ana, dividida em duas partes. Não obstante, ao ler os registros da narradora, verifica-se que, para a maioria, há uma correlação entre o que neles é narrado, porém quase nunca um é o exato desdobramento do outro.

A exemplo do que foi dito, a “Segunda confissão de Ana” trata de seu esvaziamento espiritual e afastamento da igreja, da audição de um estampido, de seu encontro com o jardineiro Alberto que corria para buscar ajuda para Valdo ferido por um tiro, de sua conversa posterior com o jardineiro e de seu ataque de ciúmes. Na “Continuação da segunda confissão de Ana”, que se imagina ser a retomada da narrativa anterior, logo no início, observa-se uma sequência de pontos indicando a supressão, perda ou ilegibilidade de uma parte do texto, seguida de uma narrativa que dá um salto no tempo e trata de um período ulterior. O que se tem, então, é um texto que remete ao anterior, mas que não continua exatamente o que tratava o outro, além do fato de todos apresentarem certo inacabamento.

O mesmo que ocorre em Ana também é observável na voz de Valdo. No índice, verifica-se sua voz dividida entre dois gêneros textuais diferentes: carta e depoimento. Seus dois primeiros capítulos são duas cartas, uma dirigida a Nina e outra a Padre Justino, os demais são depoimentos. Sua narrativa, então, é dividida em três: a primeira, “Carta de Valdo Meneses”, dirigida a Nina; a segunda, “Carta de Valdo a Padre Justino”; a terceira, seus “Depoimentos”. Apesar de se correlacionarem sob algum aspecto, as três narrativas de Valdo são completamente distintas entre si. Mesmo os depoimentos que, pelo que sugerem os títulos, deveriam ser uma sequência, não o são exatamente.

Para exemplificar, pode-se observar que o “Segundo depoimento de Valdo (I)” não é continuação de “Depoimento de Valdo”, como se espera, além do mais, o “Segundo depoimento de Valdo (II)” também não é a continuidade exata do anterior. Embora intrinsecamente correlacionados, o segundo depoimento, em sua primeira parte, narra os preparativos de Valdo para sua partida em busca de um médico especialista para Nina; na segunda parte, contudo, há um salto temporal em que é narrado o momento em que Valdo já está de volta à Chácara com o médico. Chama a atenção, nesse último caso, uma sequência de pontos indicando algum corte, extravio ou dificuldade de leitura do texto, similar ao que ocorre na narrativa de Ana.

A escritura que se dá em fragmentos, seja no todo da obra ou internamente em cada um de seus capítulos, além de aumentar a verossimilhança da composição, haja vista a ideia de reconstituição, permite ao leitor criar em seu imaginário a ideia de o romance ser um compósito de fragmentos textuais e relatos recolhidos nos escombros da antiga mansão dos Meneses, na cidade de Vila Velha e, possivelmente, fora dela, como no caso do depoimento do Coronel Amadeu Gonçalves, que morava no Rio de Janeiro. A escolha do gênero textual empregado nas vozes de Valdo e do Coronel, também tornam o texto mais verossímil, pois transmite a ideia de ser o relato testemunhal de sobreviventes, registrados pelos próprios ou por outrem⁴⁴. Seja como for, a fragmentação que ocorre nos textos de Ana e de Valdo também pode ser observada, em maior ou menor intensidade, nas outras oito vozes que compõem o romance.

No enredar cardosiano, cada narrador protagoniza sua própria história, embora suas narrativas estejam sempre concentradas na figura daquela a quem é dado o protagonismo, Nina. Todos os gêneros discursivos empregados têm como prerrogativa o registro de informações por meio do resgate da memória, de lembranças e de impressões pessoais. Logo, são gêneros cuja escritura é menos rígida por acompanharem o fluxo da memória das *personas* que os registram, o que os faz também mais falíveis e menos precisos. Cabe pensar, assim, que sua escolha, na composição do enredo, contribui para a ideia de ruína do próprio texto, pois a reconstituição da própria história, baseada em processos supostamente mnemônicos, é falível e pode ser, além de incompleta, ficcional.

Além dos gêneros e das vozes que integram **Crônica da casa assassinada**, há um outro recurso utilizado pelo autor que aumenta a verossimilitude de sua obra e a aproxima ainda mais da ideia da reconstituição. Embora todo o texto, como já

⁴⁴ O **Dicionário de Gêneros Textuais** (2012), define o gênero depoimento como sendo o “relato da testemunha ou da parte sobre determinado fato, do qual tem conhecimento ou que se relacione com seus interesses e que figure no processo como prova testemunhal. Aquilo que uma ou mais testemunhas ou as partes afirmam verbalmente em juízo. Esse depoimento verbal é registrado, por escrito, pelo escrivão do julgamento, que o faz em forma de discurso relatado ou indireto” (COSTA, 2012, p. 97). Nota-se, contudo, em **Crônica da casa assassinada** que os depoimentos não seguem, à risca, a definição que é dada por Costa em seu dicionário. Antes, este gênero hibridiza-se com outros, como por exemplo o relato e a declaração, aumentando a nebulosidade do texto e sua ambivalência. Assim, exceto pela possibilidade da hipótese, não se pode afirmar que este gênero, presente na trama cardosiana, tenha sido colhido de maneira oral ou escrita. Dessa forma, o que se pretende neste trabalho é demonstrar como o texto de Lúcio Cardoso é profícuo e permite inúmeras acepções.

dito, seja apresentado em primeira pessoa, por narradores autodiegéticos, é perceptível a presença de um sujeito indeterminado a quem é dada a responsabilidade de organizar a obra. Não se trata apenas de um recurso estilístico, mas de um sujeito não identificável que tem a tarefa de recompor a história dos Meneses com autonomia para dispor os capítulos a seu bel prazer, bem como fazer apontamentos e observações indicativas das notas marginais que aparecem em alguns textos, único momento em que se pode dizer que sua voz aparece. Aliás, são especialmente os seus apontamentos ao longo do texto que podem assegurar a existência desse sujeito compilador e que permitem enxergá-lo, a partir do que propõe Gérard Genette (1995), como um narrador heterodiegético. Apesar de não ter voz ativa, este narrador heterodiegético, como aqui será chamado, vale-se das narrativas de outrem para compor o enredo total e acaba, pela forma como interfere e induz à leitura, atuando como uma espécie de narrador. Seu trabalho interfere diretamente na proposta interpretativa do leitor ao passo que contribui significativamente para uma maior fragmentação da obra, como se verá na seção seguinte.

O que Lúcio Cardoso faz em seu romance é análogo ao que a História e a Arqueologia fazem ao buscar remontar ao passado de povos e civilizações: uma reunião de partes da história, fragmentos. Por exemplo, muito do que se sabe atualmente sobre a Antiguidade Clássica foi reconstituído a partir de fragmentos textuais e arqueológicos. Nesse trabalho, por mais que seja possível uma aproximação do que houve a essa civilização e de sua cultura, ou mesmo de seus “textos literários”, sempre haverá lapsos causados pela fragmentação imposta pelo tempo ou por outras forças, gerando incompletude e incertezas.

Sob esse aspecto, parece ser possível estabelecer um outro diálogo entre o texto de Cardoso e o texto bíblico, igualmente rico em recursos estilísticos e lacunar, bem como as interpretações historiográficas. As versões atuais que se tem da Bíblia vêm de textos encontrados ao longo da história. Ao compilar os manuscritos originais, muitos tradutores da Bíblia parecem ter tido dificuldades de ler seu texto, quer por ilegibilidade, quer pela fragmentação e perda de parte dos originais, ou ainda por erro ou acréscimos propositais. Verifica-se a supressão de versículos e até de capítulos inteiros nas passagens bíblicas em que não se pôde dar tratamento aos problemas encontrados ou nas quais tenha havido qualquer intenção de suprimir

partes. Para as versões mais recentes da Bíblia, observa-se que muitos compiladores e tradutores tiveram o cuidado de informar sobre as supressões. Lúcio Cardoso, que era assíduo leitor da Bíblia, parece, de alguma forma, reproduzir na **Crônica** o que se observa nas **Escrituras Sagradas**, com a diferença de que em seu texto, pela figura do narrador heterodiegético, não há qualquer menção acerca da ilegibilidade ou da fragmentação desse.

Em **Crônica da casa assassinada** tudo parece ter um alcance muito maior. Os signos da ruína, presentes no que o romance enreda e em suas alegorias, bem como a opção por um texto fragmentado que parece se despedaçar na mão do leitor, não são apenas recursos estilísticos cuja finalidade é impressionar o leitor ou a crítica. Antes, toda a arquitetura de seu texto sugere a evocação de uma problematização muito mais ampla. Nesse sentido, os diários de André Meneses, como um reator nuclear, parecem conglomerar os vários recursos empregados por Cardoso ao tecer a **Crônica** e apresentá-los com maiores evidências.

4.1 Os diários de André Meneses: fragmentos de um sujeito

Do total de capítulos de **Crônica da casa assassinada**, onze são narrados por André Meneses, dez por Ana e nove por Valdo. Apesar de ser quase a mesma quantidade de capítulos de Ana e Valdo, em número de páginas, seus registros têm cerca de quarenta e dois por cento a mais que esse e trinta por cento a mais que aquela, sendo responsáveis por quase um quarto de todo o enredo ao longo de cento e trinta e cinco páginas de um total de quinhentas e setenta e cinco. Essa análise quantitativa dos narradores e da extensão de suas vozes, por si, permite inferir que André Meneses desempenha um papel fundamental na tessitura da trama cardosiana e desperta um olhar mais atento para seu texto. Dentro desse, por sua vez, encontra-se um amplo e vasto material exploratório que permite entender muito as questões que envolvem a representação que a obra faz, quer por aquilo que é apresentado diretamente, quer pela estrutura e forma de escritura empregadas na construção dos diários, para os quais se direciona o olhar aqui.

As memórias do mais jovem dos Meneses, comparadas às outras narrativas que compõem o todo de **Crônica da casa assassinada**, paradoxalmente parecem

condensar e evidenciar o jogo de ambiguidades e de ambivalências feito pelo texto fragmentado, com aspecto de inacabado e aberto que, ademais, exige um leitor mais atento e que possibilita um exercício próximo ao que é feito pelas personagens da trama: uma reflexão sobre os muitos e vários aspectos, assim como os meandros que envolvem a vida do ser. Além do mais, o despedaçamento do texto e o ato reflexivo por ele exigido, por meio da forma de escritura e dos recursos empregados, sugerem igualmente o despedaçamento do sujeito frente ao mundo que a ele se apresenta.

Entrecortados e interseccionados por outras vozes narrativas, os diários de André Meneses evidenciam os diferentes níveis de fragmentação que ocorrem na obra. Dada sua importância para a composição da **Crônica**, é preciso examiná-los mais detalhadamente, iniciando pela ordem e pela organização capitular em que os diários são apresentados ao leitor, como se verifica no quadro que se segue, no qual encontram-se a ordem, a designação e uma síntese de cada um dos diários:

Tabela 3 – Diários de André Meneses

N.º do capítulo	Título do capítulo	Síntese
1	<i>Diário de André (conclusão)</i>	Velório de Nina. Registro das impressões do jovem André Meneses.
17	<i>Diário de André (II)</i>	Os pensamentos extravagantes do adolescente à espera da visita de Nina em seu quarto. Visita de Nina.
20	<i>Diário de André (III)</i>	As recordações de André. Lembranças de quando ele encontrou os primeiros objetos materiais que comprovavam que Nina estivera na Chácara. Chegada de Nina à chácara.
21	<i>Diário de André (IV)</i>	As lembranças da primeira vez que André encontrou Nina. Registro de suas impressões acerca do encontro.
25	<i>Diário de André (V)</i>	Narrativa do encontro marcado com Nina por um bilhete. Registro dos pensamentos que ele teve durante o encontro
26	<i>Diário de André (V) (continuação)</i>	Continuação da narrativa anterior com o relato do beijo e da aventura pelo Pavilhão.

36	<i>Diário de André (VI)</i>	Registro dos muitos pensamentos e das percepções que aterrorizavam André. Conversa no quarto com Nina.
----	-----------------------------	--

Tabela 3 – Diários de André Meneses

N.º do capítulo	Título do capítulo	Síntese
38	<i>Diário de André (VII)</i>	Partida de Nina para o Rio de Janeiro em busca de tratamento médico. André mergulhado em um mar de pensamentos.
41	<i>Diário de André (VIII)</i>	Retorno de Nina à chácara.
43	<i>Continuação do Diário de André (IX)</i>	Nina moribunda.
48	<i>Diário de André (X)</i>	Anúncio da morte de Nina. Desespero do jovem.

Fonte: Índice capitular de **Crônica da casa assassinada**

Exceto pelos capítulos vinte e vinte e um, vinte e cinco e vinte e seis, dispostos sequencialmente aos pares, pela observação do quadro apresentado dos diários de André, na ordem em que são trazidos no índice geral e ao longo do enredo, nota-se o entrecruzar narrativo das diversas vozes que narram a obra, um dos níveis em que a fragmentação textual se apresenta. Com um olhar voltado para a macroestruturada voz narrativa de André, é possível perceber que se trata da reunião de fragmentos de seus diários, corroborando a ideia de reconstituição da história dos Meneses afirmada pelo próprio Lúcio Cardoso e à qual se dedicou a construir, como foi observado por Júlio Castañon Guimarães (1996)⁴⁵.

A partir do quadro apresentado, embora seja possível dizer que os capítulos correspondentes aos diários de André sejam efetivamente, a partir do primeiro,

⁴⁵ Guimarães (1996) faz uma observação sobre o trabalho de elaboração da obra realizado por Lúcio Cardoso. Especialmente tratando do primeiro capítulo da **Crônica**, ele apontou: “Há ainda o caso de capítulos que se compuseram em momentos distintos, constituindo-se da soma de lições distintas – o melhor exemplo dessa situação é o capítulo 1, cujos trechos iniciais são evidentemente posteriores às três lições que comportam todo o resto do capítulo” (CARDOSO, 1996, p. XXVII). A propósito do que foi considerado em outra nota marginal deste trabalho, Guimarães, assim como Santos (2005), aponta para o trabalho feito por Lúcio Cardoso em todo o processo de criação, modificação, inserção e exclusão até se chegar ao compósito final da obra que foi publicado. **Crônica da casa assassinada** é tessitura de uma verdadeira colcha de retalhos.

“Diário de André (conclusão)”, até o último, “Diário de André (X)”, sequenciais e, portanto, enumeráveis como sendo de um a dez, é perceptível a ausência de sequenciamento, resultando em lapsos narrativos. Nesse ínterim, os registros com as designações “Diário de André (I)” e “Diário de André (IX)” não se encontram entre os demais, apesar de haver uma seção intitulada “Continuação do diário de André (IX)” que induz o leitor a crer em uma seção anterior, perdida. Nessa mesma linha de raciocínio, para o quinto diário de André também é apresentada uma continuação, criando a ideia de essa segunda parte ter sido encontrada ou escrita posteriormente à primeira. Essa estruturação, por conseguinte, cria a hipótese de os diários de André terem se perdido em meio aos escombros da casa, sendo resgatados, assim como os demais registros, pelo narrador heterodiegético possibilitando, por fim, a reconstituição de parte da história da família.

A fragmentação e a anacronia narrativa que ocorrem nos diários de André, assim como no romance, também são percebidas por meio da disposição de seus textos ao longo do enredo e danão continuidade narrativa entre eles, isto é, embora haja uma correlação temporal, observa-se que eles estão organizados anacronicamente e que, para a maioria, um não é a continuidade do outro. Nesse sentido, logo no início do livro, percebe-se que “Diário de André (conclusão)” corresponde a uma prolepse, isto é, uma antecipação do que, em linearidade cronológica, deveria corresponder ao último fragmento dos diários de André⁴⁶ e que, também, deveria figurar como um dos últimos capítulos do livro.

Na tentativa de estabelecer uma disposição linear para os acontecimentos narrados por André, como ocorre em toda a obra, é preciso atentar-se às parcas e difusas marcas temporais que nela figuram. Em todo o enredo não há qualquer precisão de datas, apenas “Diário de André (conclusão)” faz uma referência um

⁴⁶ Considera-se aqui o fato de que, na obra, não é possível determinar se os fragmentos que compõem todos os diários de André são pertencentes a um único diário ou a mais de um, tampouco se foram escritos com alguma periodicidade ou não. Também se leva em consideração que uma narrativa pode ser desenvolvida a partir de seu acontecimento final ou da antecipação de acontecimentos, com prolepses e analepses. Assim, para que fique claro o caminho percorrido neste trabalho, explica-se a opção por descartar a possibilidade de o “Diário de André (conclusão)” ser o capítulo inicial de um diário ou o primeiro dos demais capítulos. Tendo conhecimento dos estudos que se desdobram a partir dos textos originais, parece ser possível a esta análise entender esse capítulo como sendo uma prolepse tanto para os diários, quanto para o todo do enredo. Não é do interesse deste estudo modificar, esclarecer ou recompor o que foi realizado pelo autor de **Crônica da casa assassinada**, mas apresentar como a estrutura da obra pode interferir na leitura e em que medida ela pode ser lida dentro das questões abarcadas por uma obra literária.

pouco mais precisa que as demais, em que se mencionam o século e o dia de escrita do registro sem que, contudo, sejam mencionados o mês e o ano. É também na voz do mais novo dos Meneses que aparece a maior quantidade de marcas temporais que permitem estabelecer, sem qualquer acurácia, o tempo em que transcorre a narrativa. Como também acontece em Betty, o que se percebe nos registros de André é que alguns trazem a notação de dias, outros, nenhuma alusão de data e, ainda outros, apenas a referência ao período no ano.

A fim de uma leitura analítica da obra, baseando-se nas noções temporais dadas pelo jovem, apresenta-se uma possível linearidade dos acontecimentos:

Tabela 4 – Diários de André Meneses reorganizados cronologicamente

N.º do capítulo	Título dos capítulos	Data ou período de correspondência
20	<i>Diário de André (III)</i>	Dias 4, 7, 9 e 10
21	<i>Diário de André (IV)</i>	Dias 10, 11 e 12
17	<i>Diário de André (II)</i>	Dias 15, 16 e 17
25	<i>Diário de André (V)</i>	Sem data (inverno)
26	<i>Diário de André (V) (continuação)</i>	Sem data
36	<i>Diário de André (VI)</i>	Sem data
38	<i>Diário de André (VII)</i>	Dia 5 e algumas noites depois (entre um outono e uma primavera)
41	<i>Diário de André (VIII)</i>	Dia 2 (primavera)
43	<i>Continuação do Diário de André (IX)</i>	Algum tempo depois (Nina já moribunda)
48	<i>Diário de André (X)</i>	Sem data (verão – dias que antecedem a morte de Nina)
1	<i>Diário de André (conclusão)</i>	Dia 18 (verão – velório de Nina)

Fonte: Índice capitular de **Crônica da casa assassinada**

A *persona*, isto é, o sujeito empírico que discursa e opera na obra os recursos linguísticos por meio de uma escritura fragmentária e anacrônica, contribui para a interferência do *constructo*, ampliando o campo semântico da obra. Em **Crônica da casa assassinada**, pensando no narrador autodiegético e no

heterodiegético, pode-se que dizer que há duas *personas*, no caso específico do recorte em análise, trata-se de André Meneses, que atua diretamente por seu discurso, e do compilador, que atua indiretamente pela forma como organiza e interfere na sequência narrativa.

Nessa perspectiva, a forma como o enredo é apresentado, sua disposição capitular⁴⁷, a forma de escritura e os recursos sintático-estilísticos empregados jogam com o leitor, muitas vezes, nuançando o texto, escurecendo-o, ocultando detalhes e exigindo, por sua incompletude e abertura, que aquele que adentra a obra participe diretamente de sua construção. Sob esse olhar, ao quebrar a anacronia narrativa, reorganizando o texto conforme a linearidade cronológica dos fatos, é possível perceber algumas ocultações que acontecem, como por exemplo, o período de abrangência da narração de André e a mudança da própria personagem dentro desse tempo.

Do terceiro diário, que abre a narrativa do jovem, narrando os dias que antecedem a chegada de Nina para sua segunda estadia na Chácara, até o diário de conclusão que, por fim, encerra a voz de André com a narrativa do velório da protagonista, o período compreendido pelo enredar dessa voz é de aproximadamente seis meses, como também evidencia Santos (2005)⁴⁸. Não se pode deixar de fazer duas observações, antes de avançar: primeira, os diários não trazem, por uma questão óbvia, qualquer menção referente à primeira estadia de Nina na casa dos Meneses; segunda, o terceiro diário se inicia por uma analepse em

⁴⁷O mesmo que se observa sobre a voz de André é igualmente percebido no compósito macroestrutural do romance. A reordenação dos capítulos da obra, assim como dos diários, permite enxergar o que está nuançado pela anacronia narrativa, pela fragmentação e pelo intercalar das vozes narrativas, como por exemplo, a extensão temporal da narrativa. Nesse sentido, Santos (2005), no apêndice de seu trabalho, faz uma proposição de reorganização capitular de **Crônica da casa assassinada** a partir da linearidade cronológica em que a história se passa. Segundo sua hipótese, citando apenas o número dos capítulos no índice da obra, estes são reorganizados na seguinte sequência: 7; 4; 9; 12; 3; 8; 11; 14; 5; 6; 10; 15; 13; 16; 2; 20; 18; 19; 21; 23; 22; 17; 24; 25; 29; 26; 27; 31; 33; 28; 30; 32; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 44; 43; 45; 46; 47; 48; 49; 52; 50; 51; 53; 54; 1; 55; 56 (SANTOS, 2005, pp. 235-240). Sua proposição evidencia a anacronia narrativa do texto, bem como mostra a fragmentação e intersecção das vozes narrativas no conjunto da obra e em si mesmas. Ainda se deve notar que, assim como se faz neste trabalho, ela apresenta a mesma proposição de sequência para os diários de André.

⁴⁸Cássia dos Santos (2005), no apêndice de seu trabalho, faz um minucioso estudo acerca do tempo decorrido na obra. Ela aponta que há uma incongruência no texto cardosiano acerca da primeira estadia de Nina na chácara, podendo ser esta de seis meses a um ano meio. Contudo, ela ressalta que é clara a preocupação do ficcionista em delimitar, ainda que com um pequeno equívoco, o tempo das segunda e terceira estadias da protagonista que, somados, é de aproximadamente seis meses, do inverno ao alto-verão (SANTOS, 2005, pp. 243-249).

que é narrada uma cena da infância do narrador, fora do período abrangido pelo diário, mas que é fundamental para se observar a sintomática questão de sua obsessão e histeria. Outrossim, nessa mesma leitura, dentro desse curto espaço de tempo, percebe-se que há uma significativa mudança na voz narrativa de André, ocultada pela forma como a obra se apresenta ao leitor. O tom infantilizado, do adolescente que narra os terceiro e quarto diários, muda ao longo de sua narrativa adquirindo alguma agudeza frente ao amadurecimento imposto pelas circunstâncias e que supostamente o transformou no aparente homem que narra o capítulo inicial de **Crônica da casa assassinada**. Entretanto, antes de consolidar essa hipótese, é preciso fazer algumas considerações acerca da alteração do tom da voz de André.

Manuel Bandeira, em epígrafe na seção 2.1, sugere que Lúcio Cardoso apresentava alguns defeitos fáceis de serem corrigidos em sua escrita, dentre eles, algo que o incomodava muito, o fato de todos os narradores discursarem da mesma maneira, à maneira de seu autor (BANDEIRA, 1996, 768). Assim como Bandeira, Marta Cavalcante de Barros (2002) observa que um possível problema discernível no texto cardosiano talvez seja que “os discursos possuem o mesmo *estilo*, constituindo uma espécie de *variação de tom em uma nota só*” que parece ser uma “falta de habilidade de Lúcio em dominar esse procedimento narrativo” (BARROS, 2002, p. 39).

Isso que abordam Bandeira e Barros, a voz praticamente unívoca de Cardoso, empregada por todos os narradores, em alguma medida, pode dizer respeito a algum receio do autor em relação à narrativa brasileira do século XIX. Apesar de Lúcio ser enquadrado na corrente intimista da segunda fase do modernismo brasileiro, sua narrativa em muito se assemelha aos autores do século XIX, em especial no que diz respeito a algumas características próprias do Romantismo. Apesar disso, embora haja, de fato, uma predominância de tom narrativo que parece não se alterar, como apontam o escritor e a pesquisadora, o estabelecimento de uma linearidade temporal, sequenciando os diários de André, permite perceber que os discursos do garoto ganham frequências sonoras diferentes, intensificando-se. Dessa forma, o que não é percebido imediatamente, pode o ser.

Ainda que sua voz seja marcada por um timbre comum a todos os narradores, é possível notar uma gradação na voz de André, que sai de um tom

baixo, grave, e adquire uma altura quase ensurdecadora em “Diário de André (conclusão)”, um tom agudo que ressoa com maior frequência. Seu terceiro diário, aqui colocado linearmente como sendo o primeiro, apresenta a voz infantilizada de um adolescente, em plena puberdade aos dezesseis anos, enclausurado pelos muros da propriedade dos Meneses, com poucas vivências externas, sem a presença de amigos próximos, sem qualquer experiência sexual e com referenciais femininos que não lhe despertavam a libido.

Ao longo de seu discurso, não obstante, em seus últimos diários, percebe-se um narrador que, apesar da idade e do curto espaço de tempo entre os fatos ocorridos, adquire certa maturidade e é capaz não só de vivenciar, ficcional ou realmente, experiências sexuais intensas e arrebatadoras, mas também fazer profundas reflexões acerca da condição humana. O discurso narrativo-descritivo de tom brando vai cedendo lugar a um discurso narrativo-reflexivo, acalorado, frenético, agudo, de um sujeito que, em seu narrar, beira a neurose histérica. Esta modulação na voz, disfarçada pela anacronia narrativa e pelo intercalar das outras vozes, pode ser percebida ao comparar excertos dos diários iniciais com os finais, conforme a cronologia que se estabelece aqui. Assim, notam-se os excertos que se seguem, referentes ao terceiro diário do jovem:

Comigo mesmo sentia que não podia mentir, e que nenhuma outra coisa, nem as caçadas, nem meu pai, nem meus estudos, tinham para mim a importância daquilo que se referia à minha mãe. Quantas vezes não passei a noite acordado, o cotovelo apoiado ao travesseiro, imaginando como teria sido – alta, gorda, loura ou morena. Nunca vira retrato seu, nem pessoa alguma me falara a esse respeito. “Diário de André (III)” (CARDOSO, 1996, p. 242)

Então um raio de intuição penetrou-me o pensamento, e aquilo foi tão rápido, tão fulgurante, que eu me coloquei de pé sem querer:

☐ É ela? ☐ perguntei.

E veemente, sem esperar resposta:

☐ É ela, tenho certeza, é dela que se trata.

[...]

☐ Então ela vai chegar? ☐ minha voz morria na garganta. “Diário de André (III)” (CARDOSO, 1996, pp. 250)

Foram estas as suas palavras, e que me importavam elas? Que importava, aliás, o que quer que fosse, desde que ela afinal estivesse para chegar? Aproximava-se a hora em que não haveria mais nenhuma barreira, nenhum juramento, e eu poderia satisfazer completamente a minha curiosidade. Que digo eu? A minha paixão. Quando estivéssemos a sós, e sem dúvida chegaria este momento inefável, diria como a conhecia há muito, e como sempre percebera sua presença circular em torno de mim. Nunca me enganara com o silêncio dos outros, e sabia também que eles tinham o pensamento povoado de sua lembrança, e que aquela própria casa, com suas pedras e colunas, mantinha-se de pé apenas porque fora o cenário

onde ela vivera um dia. Meu pai devia ter compreendido os sentimentos que me agitavam, pois inquietos, atônitos, seus olhos acompanhavam as transformações da minha fisionomia.

□ O senhor jura... jura como nunca mais ela irá nos abandonar? “Diário de André (III)” (CARDOSO, 1996, pp. 251-252)

A construção do discurso de André, pela estrutura sintática que apresenta, nos períodos bem construídos de orações coordenadas e subordinadas, no rico vocabulário empregado e no uso de um tempo verbal mais específico, o pretérito mais-que-perfeito, não parece pertencer a um jovem de aproximados dezesseis anos, ainda em idade escolar, antes, assemelha-se ao de alguém que tem maior maturidade de escrita. Essa questão talvez seja um dos motivos pelos quais Bandeira (1996) e Barros (2002) levantaram a provocação acerca do problema em relação à construção da polifonia das vozes narrativas de **Crônica da casa assassinada**. Não obstante, apesar disso, é possível perceber o esforço do autor em fazer com que a narrativa se pareça à de um jovem púbere.

Para os excertos trazidos aqui, no interior do discurso de André, observa-se a infantilização de sua *persona*, lançando mão de descrições mais concisas, objetivas e menos metafóricas. A forma pela qual a história é composta e os elementos que essa traz à baila asseguram alguma verossimilhança em relação à idade em que supostamente a personagem escreveu seus registros. Nesse ínterim, as falas de André, retratadas por ele em seus diários, em alguma medida, parecem reproduzir o entusiasmo e a euforia não controlados, típicos da imaturidade infanto-juvenil, comofica perceptível ao se extrair apenas a fala inicial do garoto a Valdo: “É ela? É ela, tenho certeza, é dela que se trata”. O que disfarçasseu estado de espírito, contudo, é a fragmentação decorrente de suas próprias explicações em meio à sua fala.

O mesmo tom eufórico e infantilizado percebido em sua fala, também parece ser intentado no conteúdo da narrativa. Ele apresenta um sequenciamento de orações interrogativas em que há alguma exaltação (“Foram estas as suas palavras, e que me importavam elas? Que importava, aliás, o que quer que fosse, desde que ela afinal estivesse para chegar?”), na sequência ele fez uma afirmação (“Aproximava-se a hora em que não haveria mais nenhuma barreira, nenhum juramento, e eu poderia satisfazer completamente a minha curiosidade”) e acrescentou uma outra oração interrogativa (“que digo eu?”) na qual ele pareceu chamar a atenção de si mesmo, uma espécie de despertar e uma tentativa de

contençãodo estado de euforia em que se encontrava. Na última fala dos excertos (“O senhor jura... jura como nunca mais ela irá nos abandonar?”) é possível perceber o menino crédulo da verdade dos adultos e que, ao buscar a verdade nas palavras daquele que supostamente é seu pai, tem sua esperança renovada.

Em contrapartida ao que ocorre inicialmente com a voz de André, comparando o texto do que se entende aqui como sendo o primeiro e o último diário, é possível ver como seu discurso muda, não só na forma, na estrutura sintático-estilística e no tom da voz, mas também no modo narrativo. Em “Diário de André (conclusão)”, por ocasião da morte de Nina, o narrador que se apresenta não parece o mesmo dos excertos anteriores. Observa-se:

18 de ... de 19... – (... meu Deus, que é a morte? Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do teu ensinamento, da sua admirável lição de amor, encontrando nesta o aveludado de um beijo – “era assim que ela beijava” – naquela um modo de sorrir, nesta outra o tombar de uma mecha rebelde dos cabelos – todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me auxiliarão a recompor, na dor e na saudade, essa imagem única que havia partido para sempre? Que é, meu Deus, o para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma – o para sempre que nada significa, e nem mesmo é um átimo visível no instante em que o supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas... “Diário de André (conclusão)” (CARDOSO, 1996, p. 5)

... Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem nem sequer para entrar na sala. Ah, com que intensidade eu sabia que ela já não me pertencia mais, que era apenas uma coisa despojada, manejada por mãos estrangeiras, sem ternura e sem entendimento... “Diário de André (conclusão)” (CARDOSO, 1996, pp. 6-7)

Nesses excertos, relacionando-os com os anteriores, também se percebe a construção de períodos compostos por coordenação e subordinação. Esses, não obstante, são mais longos, menos simplificados, menos concisos, mais subjetivos e mais metafóricos. Não há, aqui, qualquer tentativa de infantilização do narrador, antes, a agudeza e a frequência mais intensa de sua voz, aliadas ao discurso que deixa o caráter descritivo e adquire um tom reflexivo, consonante à maturidade, parecem evidenciar o abrupto amadurecimento de André que, nos diários finais, tem a voz de um homem e não a de um menino. O texto se apresenta mais fragmentado e parece despedaçar-se nas complexas construções sintáticas, repletas de orações apositivas, perguntas retóricas, reflexões e frases incompletas. Seu texto ameno, mais direto e mais objetivo, diante da força operada pela presença de Nina, deu lugar a um outro, metafórico, reflexivo e febril. O que antes era o registro das

vivências do garoto e de suas expectativas, passou a ser o registro das experiências do homem frente ao mundo que se lhe abriu, capaz de construir complexas reflexões sobre a condição humana.

Seja na voz de André ou em qualquer outra presente no romance, o que se vê é um texto que se despedaça em diferentes níveis, principalmente no entrecruzar dos diversos gêneros e narradores, na voz autodiegética e no interior de seu discurso, bem como na parca atuação e trabalho do narrador heterodiegético que, apesar da voz quase muda, vez por outra, aparece em meio ao discurso apontando para notas marginais. Suas intervenções são marcadas por dizeres, tais como: “Nota à margem do manuscrito”; “Escrito à margem do Diário, com letra diferente”; “Escrito à margem do Diário”. Suas aparições contribuem muito para, além da fragmentação textual, a interrupção do fluxo narrativo, atuando como um dissipador de atenção, dispersando o leitor ao chamar-lhe a atenção para alguma nota que havia nos “textos originais”, nuançando e estilizando ainda mais a narrativa.

O texto cardosiano, em **Crônica da casa assassinada**, é fragmentado especialmente em sua microestrutura, no interior da voz, jogando com a linguagem nos campos sintático, estilístico e semântico. Em cada narrativa individual, compondo o jogo de significante e significado, apresentam-se: diferentes construções de períodos, ora muito curtas, silenciando-se, ora demasiadamente longas, sem dizer nada; sinais gráficos de pontuação que, vez por outra, interrompem o fluxo deixando o período incompleto e aberto para o leitor, dando a entender que a incompletude do texto ocorre por vontade da *persona* que conta sua versão dos fatos ou por talvez ter havido alguma dificuldade de leitura, no entendimento do narrador heterodiegético⁴⁹, alternâncias no modo narrativo, muitas

⁴⁹ No que diz respeito ao narrador heterodiegético, parece haver um outro possível diálogo entre o texto cardosiano e o texto bíblico. Escapando ao campo semântico, Lúcio Cardoso, em **Crônica da casa assassinada** parece pretender criar uma analogia com o que ocorreu na reunião, compilação e definição dos textos que compõem o cânone bíblico. Por força da ação do tempo e também pelos recursos tecnológicos da época, os manuscritos originais da Bíblia fragmentaram-se. Muitos versículos e até capítulos inteiros ficaram ilegíveis, sendo impossível sua reprodução. Aquilo que não era possível ser lido, foi suprimido, sendo informada sua supressão em algumas versões das **Escrituras**. Nesse sentido, percebe-se que na reconstituição da história dos Meneses, Lúcio Cardoso se esforça em criar um ambiente de leitura fragmentado, com inúmeras supressões textuais que, diferentemente do que acontece nas versões bíblicas, não são informadas pelo compilador. A fragmentação textual da **Crônica** ocorre na macroestrutura, nos capítulos que não dão continuidade direta ao anterior, ou internamente a esses textos nos recursos sintáticos empregados em que há ausência de partes do texto. Não só isso, pode-se ainda pensar em outra analogia. O cânone bíblico é composto por diferentes gêneros textuais narrados por diferentes vozes. Ao longo de toda a Bíblia,

vezes descritivo, outras tantas reflexivo, também direto e indireto; figuras de linguagem – figuras de palavras (metáforas, metonímias, comparações etc.), figuras de construção (elipses, inversões, repetições etc.) e figuras de pensamento (gradação, paradoxo, ironia etc.). O estilização do texto de **Crônica da casa assassinada** não parece ser apenas um recurso estilístico empregado. Acima de tudo, diz muito sobre o sujeito presente na obra e que é por ela retratado. Nesse sentido, novamente os diários de André podem fornecer um rico material de análise.

André, como os demais integrantes da família e outras personagens, também foi atingido pela força transformadora e desintegradora que opera no enredo por meio de Nina e da própria casa dos Meneses. Embora seja percebida alguma gradação nesse processo, sua transformação acompanha a violência e a repentinidade que ocorre aos demais signos e alegorias da ruína evocados pelo romance a partir da segunda estadia de Nina na Chácara. Dentro da amplitude de sua narrativa, aproximadamente seis meses, toda a transformação da psique de André se dá em um processo paralelo e análogo ao da protagonista da história, não havendo, contudo, qualquer debilidade física em relação à sua personagem, ao contrário do que ocorre com Nina.

Com uma analepse, como já apresentado, o terceiro diário parte da fixação do ainda menino André por aquela que supostamente seria sua mãe ao descobrir em um armário suas roupas que ainda guardavam seu “perfume doce”, que desde então não lhe saiu mais da cabeça. Com o tempo, a obsessão do jovem pela figura de Nina se intensifica e se torna sintomática. Na continuidade do diário, o garoto registra o momento em que interpelou Betty, sacudindo-a na tentativa de obter informações sobre aquela que povoava seus pensamentos. Mais adiante, como evidenciado em um dos excertos apresentado, referente a esse capítulo, ele confessou ser Nina o objeto de sua “paixão”⁵⁰ (CARDOSO, 1996, p. 251).

o que se vê é o estabelecimento de uma certa linearidade cronológica que, também se valendo de prolepses e analepses, se dá no entrecruzar das vozes narrativas, algumas das quais narram diferentes livros, alguns de gêneros distintos, como por exemplo os salmos e os provérbios de Salomão ou de Davi. Em **Crônica da casa assassinada** algo similar ocorre. Em Valdo, por exemplo, encontram-se gêneros textuais híbridos, como os demais, mas que são de natureza distinta, como no caso de suas cartas e de seus depoimentos.

⁵⁰ Quanto ao uso da palavra paixão, é importante lembrar que esta tem inúmeros significados. Em sua etimologia, o termo advém do grego *páskhein*, *páthos*, *pathé*, que significa padecer, sofrer de algo. Para Immanuel Kant, filósofo alemão do século XVIII, paixão (*Leidenschaft*) está ligada ao instinto, uma inclinação tão violenta que é capaz de afastar o ser humano da racionalidade, não sendo para o homem uma virtude, mas um vício. Para Kant, a paixão pode ser inata, quando ligada

Apesar dos sinais que podem ser observados, seu discurso ainda é ameno e não apresenta nada muito exagerado. Entretanto, no final do mesmo diário, ao ver Nina pela primeira vez, André tem sua personalidade afetada e as mudanças começam a ser mais evidentes. Antes mesmo de ir ter com Nina, observando-a à distância, além da emoção, o adolescente sentiu algo diferente, uma espécie de condenação que o afligia, descrita por ele como uma “estranha pena” que lhe “pungia” (CARDOSO, 1996, p. 254). A partir do quarto diário, as mudanças parecem ficar ainda mais claras. No registro do dia dez, chamam a atenção dois apontamentos feitos pelo jovem. Primeiro, ele menciona que, enquanto estava acordado, no quarto escuro, prestava atenção ao ruído do relógio, e aquilo lhe “parecia diferente, como se marcasse os momentos de uma vida nova” (CARDOSO, 1996, p. 256). Embora pareça uma observação despretensiosa, o que se segue na narrativa desperta um olhar mais atento. Ele registra:

[...]ela tomara de súbito minha cabeça entre suas mãos, e dissera, olhos mergulhados nos meus, um indizível frêmito na voz: “Meu filho, meu filho!” E apesar de parecer estranho, era como se me dissesse uma palavra de amor, não igual às que as mães dizem comumente aos filhos, mas às que as mulheres dizem ao objeto de sua paixão. (CARDOSO, 1996, p. 256 – grifo nosso)

Vale lembrar aqui, embora não seja uma análise psicanalítica, que para Sigmund Freud (2014), em **Conferências Introdutórias à Psicanálise (1916-1917)**, o pulsar do relógio está associado aos impulsos libidinosos, à excitação sexual (FREUD, 2014, p. 356). Na obra, a associação não parece ser diferente. Ao se deparar com aquela que em teoria seria sua mãe, o jovem sentiu-se atraído não pela figura materna, mas pela mulher que ele viu, passando a nutrir desejos libidinosos em relação a essa. Deste momento em diante, a partir do primeiro contato físico com Nina, seu processo de amadurecimento se intensifica. Seguindo a ordem cronológica de acontecimentos dos fatos, nos diários subsequentes, André narra sua obsessão e sua luta interna entre o garoto que ainda era e o homem que precisava ser frente àquela mulher que se lhe apresentou.

às inclinações naturais (liberdade e sexo), ou adquirida, quando resultante da cultura (ambição, sede de poder, avareza). Cabe lembrar, ainda, que Lúcio Cardoso leu e estudou o kantismo. Embora não seja possível afirmar, dados os questionamentos acerca da condição humana presentes na **Crônica**, pareceres cabíveis, especialmente nos diários de André, a acepção do termo dentro do pensamento do filósofo alemão.

Um outroponto que suscita curiosidade é que o narrador em questão, inúmeras vezes fez menção a termos relacionados à obscuridade. O substantivo feminino que diversas vezes aparece em sua narração pode ter significados diferentes podendo exprimir, dentre outros sentidos, ausência de luz, escuridão, ou ainda, falta de lucidez, segundo o **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (2009). As expressões que se ligam ao termo escuro, dentro dos estudos de psicanálise, podem dizer respeito à segunda acepção trazida pelo dicionário. Muitas vezes, termos como escuro, escuridão ou obscuridade podem referir-se à ausência de orientação, ao cegamento da psique.

No jogo de ambiguidade e ambivalência da **Crônica**, ambas acepções são possíveis. André, em suas narrativas, ao tratar especificamente do termo ou de suas derivações transita entre os dois sentidos. No final do segundo diário, por exemplo, ele menciona que girou a chave comutadora e se achou na obscuridade, referindo-se claramente à ausência de luz. Em seu quarto diário, ele utiliza o termo no sentido de ausência de lucidez, ao dizer: “nenhum remorso obscurece minha consciência” (CARDOSO, 1996, p. 256). Todavia, um pouco antes nesse mesmo capítulo, ele parece jogar com ambas possibilidades, ao mencionar que passou a noite em claro, “encostado junto à janela”, com “olhos bem abertos na obscuridade” (CARDOSO, 1996, p. 255).

No sequenciamento narrativo, como observado, o texto que era claro e objetivo, vai se tornando obscuro e subjetivo. Os diários que trazem os acontecimentos subsequentes narram a confusão mental ocorrida no garoto que, frente às circunstâncias, teve sua adolescência subtraída, sendo obrigado a tornar-se um homem em um curto período, ficando desorientado, de certa forma. A fixação que outrora estava em saber quem seria sua mãe, tornou-se uma obsessão pela figura da mulher que André conheceu. Ao passo que a narrativa avança, o texto do mais jovem dos Meneses vai ganhando uma nova silhueta.

“Diário de André (II)”, que corresponde ao terceiro diário na sequência temporal, apresenta um texto bastante diferente dos anteriores, tanto no conteúdo quanto na estrutura. No primeiro caso, o narrador trata de toda a confusão mental pela qual estava passando. Com “o pensamento atravessado de ideias confusas e extravagantes” (CARDOSO, 1996, p. 219), distanciando-se cada vez mais da família e se sentindo um sujeito marginal, ele deixou clara sua obsessão pela figura

feminina representada por Nina, que em nada se parecia àquelas que lhe serviram de referencial materno até então. Sua atenção estava completamente voltada para Nina, nada além dela era capaz de distraí-lo. Sua alteração progressiva é indiciada não só pelo conteúdo do texto, mas também pela forma como esse é apresentado. Termos e expressões relacionados à obscuridade, nesse capítulo, quase como um sintoma, tornaram-se recorrentes. O texto descritivo, mesclado com alguma reflexão, vai cedendo espaço a um texto mais reflexivo que, por conseguinte, passa a predominar em meio a longos parágrafos cuja fragmentação interna aumenta e que, vez por outra, apresenta algum inacabamento no emprego de reticências, indicando a abertura do texto.

Os demais diários seguem intensificando as modificações que ocorreram em relação aos primeiros diários, no conteúdo e na estrutura e que delineiam o sujeito que os escreve. “Diário de André (IX)”, “(X)” e “(conclusão)” trazem em seu discurso, como já apresentado, um outro texto e um outro sujeito que os produziu. Nesses diários, em um nível acima aos que os antecedem, o texto ganha a predominância do tom reflexivo e se estiliza em seu interior. Em um excerto extraído da continuação do nono diário, em que se concentram diversos elementos constitutivos da estrutura textual empregada, pode-se observar o despedaçamento textual:

Afinal avancei na obscuridade, tateando. Lá se achava ela, a cabeça apoiada a uma pilha de travesseiros, os cabelos desfeitos, os olhos abertos. (Foi a primeira coisa que observei: os olhos bem abertos.) Estava enrolada num lençol branco, talvez por causa do calor e, vendo-a do alto, pareceu-me mais longa do que realmente era. Ternura? Emoção? Estaria mentindo se dissesse que os sentia. Havia sofrido de tal modo naqueles últimos tempos que não tinha mais tempo para me emocionar e nem para sentir ternura. O que existia em mim era apenas um sentimento seco de revolta e de impotência, uma raiva diante de minha impossibilidade em controlar aquilo que eu considerava uma fuga ou uma deserção. (Escrito à margem do Diário: Outras vezes ameí, ou vi amar de um modo violento. E sempre vi alguém se despedir, por temor ou fastio, ou por qualquer desses motivos que, nos casos de amor, sempre cria o ponto final. Mas quantas vezes também vi, ante o calor de um sentimento que ainda não esmoreceu, devorar-se um ser numa doença ou numa agonia de que ninguém sabe a origem, mas cuja razão latente está na impossibilidade da entrega total? A fuga, a deserção existem. São fatores inerentes ao medo humano.) Diante do corpo estendido, e dos olhos que agora me procuravam – o silêncio, a compreensão daqueles olhos, a que uma sutil diferença no ar, o perpassar de uma sombra ou uma densidade maior na atmosfera em torno denunciava a presença de outro ser, e mais do que isto, a presença do ser amado – não resisti mais e abati-me com um gemido aos pés da cama. [...] “Continuação do Diário de André (IX)” (CARDOSO, 1996, p. 456)

Construído por misturas textuais e de vozes, o texto é completamente fragmentado. Esse despedaçamento, por meio de justaposição com a ausência de

conectores, fica à mostra quando se extraem e se destacamos diferentes períodos existentes em um mesmo parágrafo, por exemplo, como se observa:

Afinal avancei na obscuridade, tateando. Lá se achava ela, a cabeça apoiada a uma pilha de travesseiros, os cabelos desfeitos, os olhos abertos. (Foi a primeira coisa que observei: os olhos bem abertos.) Estava enrolada num lençol branco, talvez por causa do calor e, vendo-a do alto, pareceu-me mais longa do que realmente era. Ternura? Emoção? Estaria mentindo se dissesse que os sentia. Havia sofrido de tal modo naqueles últimos tempos que não tinha mais tempo para me emocionar e nem para sentir ternura. O que existia em mim era apenas um sentimento seco de revolta e de impotência, uma raiva diante de minha impossibilidade em controlar aquilo que eu considerava uma fuga ou uma deserção. (Escrito à margem do Diário: Outras vezes amei, ou vi amar de um modo violento. E sempre vi alguém se despedir, por temor ou fastio, ou por qualquer desses motivos que, nos casos de amor, sempre cria o ponto final. Mas quantas vezes também vi, ante o calor de um sentimento que ainda não esmoreceu, devorar-se um ser numa doença ou numa agonia de que ninguém sabe a origem, mas cuja razão latente está na impossibilidade da entrega total? A fuga, a deserção existem. São fatores inerentes ao medo humano.) Diante do corpo estendido, e dos olhos que agora me procuravam – o silêncio, a compreensão daqueles olhos, a que uma sutil diferença no ar, o perpassar de uma sombra ou uma densidade maior na atmosfera em torno denunciava a presença de outro ser, e mais do que isto, a presença do ser amado – não resisti mais e abati-me com um gemido aos pés da cama. [...] – *Continuação do Diário de André* (IX) – (CARDOSO, 1996, p. 456)

No excerto apresentado, observam-se cinco narrativas distintas que evidenciam o despedaçamento do texto. Nesse sentido, para que seja possível visualizar melhor, sublinha-se aquela que se identifica aqui como narrativa primeira, que inicia o parágrafo e cujo texto se dedica a uma descrição mais objetiva da cenarememorada por André. Essa primeira, por sua vez, é suspensa em quatro momentos por outras quatro narrativas distintas, ainda que correlacionadas. A primeira suspensão, feita pelo narrador autodiegético, acontece no imbricar de uma outra narrativa que está colocada entre parênteses e que constitui a observação de uma lembrança visual que lhe causou impacto. Retomada a narrativa anterior, há uma segunda interrupção, ocasionada pela inserção de um fragmento decunho reflexivo, aproximando o texto verbal escrito da oralidade e do ato de pensar. A próxima descontinuidade do texto primeiro é causada pelo narrador heterodiegético ao apontar para uma anotação de caráter reflexivo, feita por André à margem do diário. Por fim, há uma nova interrupção para descrever a experiência do ser frente à cena que é trazida no primeiro momento do excerto.

A fim de demonstrar como poderia ficar o texto, caso seu autor não pretendesse fragmentá-lo tanto, faz-se a seguinte proposição:

Afinal avancei na obscuridade, tateando. Lá se achava ela, a cabeça apoiada a uma pilha de travesseiros, os cabelos desfeitos e com os olhos

bem abertos. Estava enrolada num lençol branco, talvez por causa do calor e, vendo-a do alto, pareceu-me mais longa do que realmente era. Diante do corpo estendido e dos olhos que agora me procuravam, não resisti mais e abati-me com um gemido aos pés da cama. Ternura? Emoção? Estaria mentindo se dissesse que os sentia. Havia sofrido de tal modo naqueles últimos tempos que não tinha mais tempo para me emocionar e nem para sentir ternura. O que existia em mim era apenas um sentimento seco de revolta e de impotência, uma raiva diante de minha impossibilidade em controlar aquilo que eu considerava uma fuga ou uma deserção. O silêncio, a compreensão daqueles olhos, a que uma sutil diferença no ar, o perpassar de uma sombra ou uma densidade maior na atmosfera em torno denunciava a presença de outro ser, e mais do que isto, a presença do ser amado. [...] (Escrito à margem do Diário: Outras vezes amei, ou vi amar de um modo violento. E sempre vi alguém se despedir, por temor ou fastio, ou por qualquer desses motivos que, nos casos de amor, sempre cria o ponto final. Mas quantas vezes também vi, ante o calor de um sentimento que ainda não esmoreceu, devorar-se um ser numa doença ou numa agonia de que ninguém sabe a origem, mas cuja razão latente está na impossibilidade da entrega total? A fuga, a deserção existem. São fatores inerentes ao medo humano. – *Continuação do Diário de André* (IX) – (CARDOSO, 1996, p. 456 – reorganização e reescrita nossa).

O despedaçamento ou fragmentação que ocorre nos relatos de André não é apenas uma forma estilística para nuançar o texto, podendo confundir o leitor. Assim empregado, este recurso aumenta a verossimilhança da obra uma vez que esse se liga diretamente à *persona* que o escreve. Assim, a fragmentação do texto está diretamente relacionada à fragmentação do sujeito que o produz. Nesse caso, André que, pela narrativa que apresenta, é um ser mais emocional que racional. Isso pode ser comprovado pela leitura de seu terceiro diário, mais precisamente no dia sete, na conversa que ele tem com Betty e na qual faz julgamentos e coloca as coisas na ordem e da forma que quer, desconsiderando a racionalidade ou veracidade dos acontecimentos.

Há que se lembrar que o personagem em destaque, responsável por narrar quase um quarto do romance, era um jovem de dezesseis anos, criado no interior de uma cidadezinha fictícia na região da Zona da Mata em Minas Gerais, em uma família falida financeiramente e cuja moral era questionável perante a sociedade. Não só isso, o jovem rapaz, além de ter que lidar com os problemas pertinentes à adolescência e às modificações hormonais, corporais e psicológicas referentes à sua idade, tinha de lidar com o fantasma da mãe que nunca conhecera e de quem nunca ouvira falar.

O afastamento da mãe, segundo André, em seu segundo diário, foi uma questão traumática que fez com que se distanciasse da família à qual, em alguma medida, como ele afirmou, não se sentia pertencente, vendo-se “distante de tudo” e

tendo como “estranhas as pessoas que conviviam” consigo (CARDOSO, 1996, p. 219). Além do distanciamento em relação aos demais familiares, a relação de André com o pai não era próxima. Em seu terceiro diário, o rapaz afirma que ele e o pai eram distantes, tanto que mal se reparavam. Esse afastamento foi intensificado com a chegada de Nina. Tendo sido criado por Betty e por sua tia Ana, a quem André tinha como referenciais maternos, o jovem não foi capaz de reconhecer em Nina a mãe que ansiava conhecer. Junto dela, que destoava de tudo, ele viu não a mãe, mas a mulher que passou a ser objeto de seu desejo carnal.

Diante de tudo isso, o sujeito, que já era fragmentado internamente, com a presença de Nina, frente à impossibilidade de realização do seu amor e com o avançar da doença dessa, retalha-se ainda mais e sua narrativa ganha, portanto, o contorno de sua personalidade. Cada vez mais desorientado, André, que já se sentia marginalizado antes mesmo da chegada de Nina, era um sujeito despedaçado que, cada vez mais confuso, passou a reproduzir isso em seu texto que, como observado, foi ganhando uma nova silhueta, um novo contorno. Ao final, em “Diário de André (conclusão)” o resultado que se tem é um texto predominantemente reflexivo que acompanha o fluxo do pensamento de um narrador esfacelado. Sua escrita é marcada pela subjetividade de um texto híbrido e pelos recursos sintáticos e estilísticos empregados por sua *persona* na composição de seus diários.

Se comparados os diários de André, especialmente do sétimo ao de conclusão, com o depoimento do Coronel Amadeu Gonçalves, uma pessoa externa à família, observa-se a diferença entre os textos conforme o sujeito que os produziu. Considerando que todo o enredo da **Crônica** é composto por gêneros textuais que são contados a partir das recordações daqueles que os escrevem, acompanhando o fluxo da memória, em “Depoimento do Coronel”, nota-se um texto mais harmônico e fluido, menos fracionado internamente, embora também ocorram fragmentações oriundas do fluxo do pensamento no tocante a observações ou lembranças, contudo, essas estão diretamente ligadas ao que ele depõe e ao que descreve. Já em André, olhando pelos diários em destaque, o que se vê é um texto muito mais esfacelado e no qual, nem sempre, o fragmento que entrecorta o outro está diretamente relacionado ao anterior. Olhando por esse ângulo, no coronel Amadeu Gonçalves observa-se um sujeito que internamente parece ser menos fragmentado que André. Nesse mesmo sentido, nos textos de Ana, Nina, Valdo e Timóteo, observa-se uma

fragmentação maior e um despedaçamento textual maior do que se pode perceber, por exemplo, nas narrações do farmacêutico e do médico.

André, um sujeito particionado internamente, do todo que integrava, a unidade familiar, também era uma parte, um fragmento. A família, por sua vez, era igualmente uma parte de um todo, a sociedade na qual estava inserida. O jovem rapaz estava internamente estilhaçado, tal qual o todo do qual fazia parte. Enquanto a família, sob o comando de Demétrio, buscava sua integração ao todo, uma unidade e um sentido para sua existência, ainda que fundamentada em uma tradição decadente, o jovem também buscava o mesmo, mas por meio do amor pelo novo, por Nina. A impossibilidade de encontrar essa unidade, seja para qualquer um dos casos, resultou em um estilhaçamento maior e em sua ruína total. Como resultado desse sujeito, tem-se um texto em ruínas, despedaçado e que aparenta uma incompletude, um inacabamento por meio do silêncio que por ele é instaurado em sua fragmentação. A esperança da realização, torna-se, assim, a desesperança da irrealização decorrente da ruína.

4.2 Uma família e sujeitos despedaçados: a irrealização dos sonhos

Em **Crônica da casa assassinada**, como já observado, desde o que é narrado até a própria estrutura fragmentária de seu texto, como apresentado por meio dos diários de André, em maior ou menor escala, indiciam a fragmentação dos próprios sujeitos que produzem suas narrativas conforme suas experiências e percepções do mundo. Nesse sentido, ao ler os registros dos Meneses, incluindo Nina e Ana, percebe-se em seus textos uma maior fragmentação e uma menor fluidez se comparados com as narrativas do Dr. Vilaça, de Aurélio dos Santos, do Coronel Amadeu Gonçalves, de Betty e de Padre Justino, embora esses dois últimos, especialmente Betty pela proximidade com a família, apresentem uma maior fragmentação em relação aos outros três.

O estilhaçamento da família, de seus integrantes e das demais personagens que aparecem na história projeta a vivência de cada um e sua forma de encarar os problemas do mundo em que estavam inseridos. No caso da família, a quem o enredo coloca em evidência, seu despedaçamento, como apresentado nas seções anteriores, ocorreu por diversas razões e em diversos estratos, resultando em um

maior particionamento interno das personagens diante da possibilidade de não realização de seus sonhos. Dentre todos, aquele que representava a esperança de perpetuação da casa dos Meneses, André, em seus escritos, é quem mais exterioriza a fragmentação decorrente das experiências vivenciadas e, especialmente, da impossibilidade de realização de suas expectativas.

Dentro dessa perspectiva, orbitando a ruína e contrariando expectativas, **Crônica da casa assassinada** não tem um desfecho ditoso. Ao longo de toda a narrativa, o leitor que percorre um ambiente denso, conflituoso, melancólico, mórbido e obscuro é conduzido para a cena final que Padre Justino narra a completa desolação dos Meneses e implanta uma imagem final apocalíptica. Um excerto do “Pós-escrito numa carta de Padre Justino” dá a dimensão da paisagem criada por Lúcio Cardoso por intermédio da figura do padre que registra:

Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi, quando ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A chácara dos Meneses foi uma das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações.

Ana, que é a pessoa a quem me refiro, passara a residir, desde que a casa-grande ameaçava ruir, num velho Pavilhão existente no jardim. O local não poderia ser mais impróprio, nem mais insalubre. (CARDOSO, 1996, p. 564).

A imponente mansão de épocas áureas, saqueada, encontrava-se em escombros. Quase todos os integrantes da família já tinham falecido, exceto Valdo e André, sobre quem a narrativa, tal qual seu texto lacunar que muitas vezes é interrompido e instaura o silêncio, se cala. Na propriedade, restou apenas Ana, que morreu junto de Padre Justino. Exceto as ruínas de textos, de uma casa, de uma família, de seus sujeitos e a não realização de nenhuma de suas expectativas, nada restou.

Todos os esforços empreendidos por Demétrio, na tentativa de manter a tradição e o nome da família como pessoas de moral ilibada e com algum prestígio social, de nada valeram. Há muito eles tinham falido financeiramente e se havia restado algum resquício de boa moral, no velório de Nina esse foi atirado ao lamaçal por Timóteo. A tão esperada visita do Barão, que representaria para Demétrio a

consagração e o reconhecimento da importância da família, só ocorreu em consequência do velório de Nina, porém, contrariando as expectativas, na visita do Barão só houve humilhação. A supositícia tradição defendida pelo irmão mais velho não se perpetuou, afinal, além de uma vida conjugal infeliz, como confessou Ana, Demétrio e ela não deixaram herdeiros. Valdo e Nina, por sua vez, ainda que tenham tido uma vida conjugal desastrosa, aparentemente teriam deixado um herdeiro em quem as esperanças de continuidade da família eram depositadas.

A esperança dos Meneses tornou-se desesperança quando André deixou a Chácara e partiu sem nunca mais ser visto, pouco antes do cortejo fúnebre de Nina sair, após um diálogo com Valdo. Esse, em seu último depoimento então registra que, com a partida de André, “desatava-se o último nó que sobrava” em sua história (CARDOSO, 1996, p. 563). Não restando mais nada, nem ninguém, a história da família, como elaborada por meio da estrutura e construção textual e apresentadas, ficcionalmente só pôde ser contada a partir do recolhimento e da reunião dos fragmentos textuais executado por alguém que se interessava em trazer à tona sua história⁵¹. A não perpetuação da casa dos Meneses, tanto no sentido literal quanto no figurado, bem como o silenciamento da narrativa acerca de André, cerram a não realização decorrente de todo o enredo. Nessa perspectiva, o mais jovem da família pode ser visto como uma figura alegórica representante da irrealização na obra.

Um ano após o nascimento de André, Ana foi buscá-lo no Rio de Janeiro, onde se encontrava Nina, a fim de que fosse criado e educado em conformidade com o que se exigia da criação de um herdeiro do nome Meneses. Embora a obra não trate quase nada da forma como o rapazote foi criado, no decorrer da leitura, são observados alguns cuidados tomados em sua criação. Por exemplo, além da formação básica, evidenciada por ele ao mencionar romances que lia, o jovem tinha

⁵¹ O silêncio acerca da sorte de Valdo e André, instaura uma abertura da obra para uma possibilidade acerca do narrador heterodiegético, ou compilador. A quem interessaria a história dos Meneses senão a alguém diretamente ligado à família ou a Nina de forma a ressuscitar sua história? Essa provocação não pode ser respondida, pois só é possível suspeitar do compilador, sem que haja qualquer indício concreto de quem ele seja. Não obstante, há uma suspeita possível, mas não afirmável. No último diálogo de Valdo e André, registrado em “Depoimento de Valdo (VI)”, o narrador conta que, antes de fugir, o jovem perguntou veementemente sobre a ressurreição. Esperava que esse lhe desse uma resposta positiva. Não a tendo, partiu em fuga e desapareceu. Tendo em vista essa conversa entre os dois, pode-se pensar na possibilidade de ser o compilador um dos dois, embora não se possa provar nada a esse respeito. De qualquer forma, essa consideração serve para apontar um outro subterfúgio do autor utilizado para nuançar o texto de forma a corroborar a irrealização que se instaura no livro.

como esporte a caça que, apesar de não gostar muito, era uma insistência de Valdo afim de que o garoto, como é sugerido, não se tornasse um “desfibrado”⁵² tal qual seu tio Timóteo, conforme registra André. O rapaz também conta em seus diários, que em um passeio pela cidade, ao olhar algumas mulheres, seu tio Demétrio disse-lhe que, quando chegasse a hora, ele as conheceria melhor.

Ter sido trazido para ser criado na Chácara, a habilidade leitora, os hábitos de lazer, bem como a preocupação de que ele se tornasse um homem, indiciam algum cuidado dos Meneses, especialmente de Valdo e Demétrio, para com um herdeiro que pudesse perpetuar sua casa. O jovem, não obstante, apesar de não ter conhecido outra vida, parecia não se adaptar à vida que tinha na Chácara, como ele mesmo esboça em seus diários. Apesar de reconhecer-se como um membro da família, seu distanciamento dos familiares e seu sentimento de não pertencimento àquele lugar ficaram bem expressos em seus diários.

O trauma causado pela ausência da mãe e pelo fato de ninguém nunca lhe ter dito nada a respeito dessa, fez apenas aumentar a frieza entre sua relação. Essa relação distante é atestada por Valdo, em seu sexto depoimento, no qual ele confirma a não proximidade com o suposto filho, afirmando, inclusive, que jamais havia dado atenção ou fitado o rapaz, como fez no dia do velório de Nina, diante do caixão, quando se deu conta que André era um completo desconhecido para ele. A chegada de Nina e sua aproximação de André intensificou ainda mais o afastamento do rapagote em relação aos demais familiares:

O que mais me assusta, do que primeiro vi em torno de mim, é a pobreza da existência alheia. Admiram-me que até agora pudesse ter vivido apenas em companhia de meu pai, de Betty, de tia Ana. Há neles uma tão grande falta de compreensão, são tão estreitos em seus pontos de vista, limitam-se a uma tão estrita economia de sensações, que passam a simbolizar para mim tudo o que espontaneamente acabo de deixar. E foi preciso que ela chegasse, para que eu pudesse enxergar e perceber o engano que ia cometendo. (CARDOSO, 1996, pp. 294-295).

⁵² O vocábulo desfibrado, enquanto adjetivo, segundo o **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (2009), refere-se àquele que é desprovido de disposição física, fraco, mole, ou ainda, covarde. Embora o termo pareça condizer com as descrições de Timóteo, em uma acepção mais ampla, parece referir-se à questão da imagem de Timóteo que colocava em dúvida sua orientação sexual, embora a narrativa não a deixe clara. Para algumas regiões do Brasil, conforme a variante regionalista, denominar alguém como fraco, mole ou desfibrado pode também estar correlacionado à orientação sexual de um homem que tende à homossexualidade. Nesse sentido, parece que havia uma preocupação da parte de Valdo para que André não tendesse para hábitos e para uma orientação que, em sua visão, além de macular o nome defendido por eles, poderiam impossibilitar a perpetuação de sua casa.

Anteriormente à chegada de Nina, a fixação do rapaz estava em conhecer a mãe e saber de sua história. Não obstante, com a chegada dessa e com a proximidade entre eles, os interesses e perspectivas do rapaz foram ganhando um traçado diferente. Ele passou a identificar-se cada vez mais com ela e a afastar-se mais ainda daqueles com quem vivia até então. Seus interesses e desejos eram mais próximos de Nina e seus sentimentos também eram mais parecidos. Em uma nota marginal de seu terceiro diário, André registra que Nina era “uma ilha isolada, completa e fechada, varrida por ventos que não eram” do mundo dos Meneses (CARDOSO, 1996, p. 255). Como observado no excerto acima, sua sensação de não fazer parte do lugar e da família que conhecia aumentava sua identificação com os sentimentos e as sensações de não pertencimento experimentadas por Nina.

Como já apresentado na seção anterior, o fato de a protagonista da história não parecer em nada com as mulheres que o rapaz conhecia, bem como o fato de não terem sido criados juntos, fez com que o garoto desenvolvesse pela suposta mãe⁵³ desejos carnavais. No avançar de sua narrativa, fica evidente sua obsessão por Nina, com quem ele professa ter tido um relacionamento que superava a relação de filho e mãe e que, no entanto, mais se aproximava da relação entre dois amantes, como mencionado nas continuações dos diários cinco e nove. A expectativa inicial da realização de conhecer sua progenitora cedeu espaço a um novo desejo de realização, desta vez, de ter aquela mulher que o jovem enxergava em Nina para si. Entretanto, por diversas razões, essa possibilidade de realização escapava-lhe cada vez mais.

Por um lado, havia certo impedimento estabelecido pela convenção social. Legalmente, sendo Nina sua mãe e Valdo seu pai, além de isso ser um fator que pudesse representar alguma impossibilidade, dentro dos ditames sociais vigentes, era uma relação inaceitável e condenada pela igreja, embora, ao que tudo indica,

⁵³ Ao longo de todo o trabalho, no tocante às questões da paternidade e da maternidade de André, opta-se por não afirmar que o referido seja filho de Nina e/ou de Valdo, por isso emprega-se antes dos substantivos pai e mãe, quando utilizados, um termo que sugere hipótese e mantém pendentes essas possibilidades. No jogo de ambiguidade e ambivalência da obra, a ideia do parentesco entre Valdo, André e Nina fica suspensa, podendo ser o rapazote filho de Valdo e de Nina, ou de Nina e Alberto, ou ainda de Ana e Alberto. Logo, para todos os casos, limitando-se ao romance, bem como às observações de Guimarães (1996) e Santos (2005) acerca dos fólios originais e da ambivalência criada pelo texto cardosiano, sempre será trabalhado o campo hipotético de sua filiação, considerando a palavra família e suas derivações em um campo semântico mais amplo que não se limita à questão biológica, mas que se estende a uma certa virtualidade de seu grau de parentesco.

André não se importasse muito com as convenções sociais. Mesmo que possivelmente não houvesse qualquer grau de parentesco entre eles, ainda que ninguém possa assegurar essa hipótese, dentro dos parâmetros sociais, a realização de seu desejo de ter Nina só para si seria impossível, primeiro, por ser ela legalmente casada com Valdo, o que os restringiria a amantes (exceto por um divórcio, dificilmente conseguido no início do século XX); segundo, por intervenção de Demétrio que não permitiria a mácula ao nome da família, tanto que ao menor sinal dado, o tio confinou o garoto em um cômodo

Por outro lado, parece haver dois outros fatores de impedimento que são maiores. Embora Ana registre em suas confissões ter flagrado várias vezes Nina e André em situações suspeitas e, nas conversas com a protagonista, acusá-lade ter um caso com o garoto, fora dos registros das falas, ela não narra nem denuncia formalmente o caso dos dois. Sua fixação não estava exatamente na relação da concunhada com seu suposto filho, mas na que possivelmente havia tido com o jardineiro. Assim, a partir dessa observação, retomando a questão dos fatores de impedimento da realização do desejo de André por Nina, o primeiro diz respeito ao fato de que, apesar de outros narradores esboçarem alguma desconfiança acerca da relação entre Nina e André, exceto pelos registros do garoto que atestam essa, não há qualquer outramenção que afirme categoricamente a supositícia relação incestuosa dele com a protagonista da trama, como ele descreveu.

Além do mais, na obra, em nenhum momento é assegurada a correspondência de sentimentos de Nina para com André, não da mesma forma como ele sentia por ela. André em seus registros parece, vez por outra, titubear acerca disso. Por exemplo, em seu quinto diário ele registra um encontro que teve com Nina nos jardins após deixar um bilhete marcando esse. Em seu texto, ele descreve as palavras de Nina repreendendo-o e observando que aquele encontro furtivo era uma sandice e algo que só namorados costumavam fazer. Sobre esse encontro, Ana, que seguiu os dois e presenciou partes do que aconteceu, observa que, apesar de não ter ouvido a conversa dos dois, em um momento pareceu ver Nina repreender André. Além do mais, não só nesse diário, mas também em outros, ele deixa anotado que Nina algumas vezes afirmou que ele era apenas uma criança, o que o incomodava bastante. Todavia, na sequência dos registros das falas dela, ele sempre fez alguma afirmação que causava dúvida acerca das atitudes da

protagonista, sendo todas as observações feitas a partir de sua percepção, podendo ser condizentes com a realidade ou não.

Em um trecho do seu oitavo diário, permanece a dúvida quanto a se havia correspondência aos atos de André ou não. Ele escreve:

Seus lábios, que não guardavam dos meus maior distância do que a de um palmo, entreabriram-se no esforço da respiração. Senti uma vertigem, inclinei-me, e durante algum tempo, confundidos, beijamo-nos com uma violência que eu desconhecia até aquela data. Sufocada, ela procurou fugir afinal, mas eu a retive... (CARDOSO, 1996, p. 437, grifo nosso).

Algumas linhas à frente ele acrescenta que “afinal, gemendo, conseguiu desprender-se” (CARDOSO, 1996, p. 438, grifo nosso). Além das duas menções aqui feitas, é possível em outros momentos levantar dúvida se aquilo que André sentia e fazia era integralmente correspondido, ou se eram fantasias do garoto. Não se pode deixar de considerar que, ao regressar à Chácara, em sua segunda estadia, Nina parecia estar doente, mesmo que em um primeiro momento não estivesse, em pouco tempo os sinais de sua doença tornaram-se evidentes e, desde seu regresso à sua morte, o período decorrente é de apenas seis meses, sendo que, conforme o próprio André, Nina passou o mês que antecedeu sua morte acamada, sem contato com ele. A narrativa autodiegética do jovem deixará sempre a dúvida acerca de eles terem tido um relacionamento amoroso ou não.

Além disso, é preciso reiterar que, na maior parte do tempo, o ímpeto emocional do rapaz se sobrepunha ao racional, agindo apenas por impulsos intuituais. Não só isso, como sugere Valdo em carta a Padre Justino, André parecia ficar cada vez mais perdido em si e fora de seu juízo perfeito. Nesse sentido, embora não seja possível afirmar, a análise de seu texto permite elucubrar a possibilidade de que o garoto sofresse de alguma perturbação psíquica. No estabelecimento comparativo de seu texto e na mudança de sua voz, como apresentado, seus registros finais ganham um contorno um tanto quanto esquizofrênico na estrutura sintática e estilística, apontando para uma possível mudança psíquica daquele que os escreve, seja essa temporária ou permanente. Em dois registros distintos, na continuação do nono diário e no décimo, André parece colocar em xeque sua sanidade mental que, conforme a linearidade aqui estabelecida, parece ser sintomática desde o começo considerando-se a aplicação de suas percepções acerca da obscuridade, como já mencionado, e também sobre

tratar-se, vez por outra, como febril, quase sempre se referindo ao seu estado de espírito.

No primeiro exemplo, antecedendo ao óbito de Nina, enquanto essa agoniza em seu leito de morte, ele descreve uma aterrorizante cena em que teve relações com a protagonista da trama, encantando-se da morte e se fartando no corpo consumido pelo câncer. Ele então registra:

Sobre minha cabeça sentia girar a própria força do escuro, e como se estivesse no vórtice de uma vertiginosa água, meu ser ameaçava fender-se no embate contra um poder que me fazia rodar sem descanso, sem no entanto atingir qualquer coisa que em mim permanecia imune ao frenesi desta espantosa viagem. Até o instante em que ouvi um grito romper o ar – e acordei. Desfalecida em meus braços, ela arquejava. (CARDOSO, 1996, p. 462, grifo nosso).

Além da descrição da cena em que o jovem sugeriu ter relações com aquela que supostamente seria sua mãe já agonizando em seu leito de morte, os dois grifos no excerto sugerem reconhecimento da perda de consciência do jovem. Na sequência dessa narração, ele menciona que, ao acordar, notou uma matéria viscosa e de odor insuportável que lhe escorria pelos braços. Essa observação, feita após supostamente ter despertado de sua inconsciência, parece atestar sua insanidade em se faltar naquela que sequer tinha condições de corresponder-lhe naquele momento. Além desse registro, no décimo diário ele registra algo que provoca bastante suspeita acerca de sua sanidade mental.

Ele inicia seu registro dizendo que assim que sua tia anunciou a morte de Nina, após ter-lhe sido aplicada a extrema-unção, ele adentrou o quarto em que ela se achava. Sozinho com ela, percebeu então que ainda respirava, não como no dia anterior, mas com placidez e com o pulso muito fraco. Na tentativa de manter sua pulsação que ia subindo ao braço, ele sugou-lhe o braço duas vezes, criando um hematoma⁵⁴. Feito isso, ele lhe falou ao ouvido, após o que, segundo o próprio, ela

⁵⁴ Acerca da afirmação de André sobre Nina ainda ter pulsação, recorrendo à literatura médica acerca de como aferir a pulsação de uma pessoa, a instrução é que isso sempre seja feito utilizando apenas os dedos indicador e médio, isso porque o polegar, por exemplo, é um dedo com uma artéria própria e interfere na leitura que é feita da pulsação do outro, conforme o **Manual de primeiros socorros**, da Fundação Oswaldo Cruz, em 2003. Essa aferição deve ser feita em locais específicos (na lateral do pescoço, no punho ou na base do dedo polegar) durante um período de trinta segundos a um minuto. Não havendo qualquer indicativo de que André tivesse conhecimento de procedimentos médicos para tanto, uma vez oficializada e declarada a morte de Nina, a experiência registrada pelo rapaz pode ser apenas objeto de sua imaginação ou, então, percepções de seu próprio batimento cardíaco refletidos na forma como tocava o corpo de Nina. Ainda cabe ressaltar que as hipóteses apresentadas têm como objetivo apontar para a ambivalência do texto de **Crônica da casa assassinada**.

respondeu dizendo que era preciso que ele a deixasse partir. Após o diálogo, ela então faleceu e ele viu a sombra da morte que ia dos pés à cabeça tomando o corpo de Nina.

A subjetividade aumentada nos últimos diários de André faz com que seu texto se torne um solo extremadamente movediço e incerto. Não é possível assegurar a insanidade mental do jovem, tampouco excluir essa possibilidade. O que, contudo, é factível é que seus textos finais têm linhas muito diferentes dos primeiros. São textos febris e escuros, dispostos em longos parágrafos, pouco descritivos, ambíguos e metafóricos. Além do mais, como tratado anteriormente, o texto que se fragmenta internamente mais, se comparado com os diários III e II, reflete o despedaçamento do sujeito que os produz, que se encontrou mais estilhaçado frente à impossibilidade de realização e suas expectativas e sonhos, como o próprio jovem afirmou ao dizer: “eu não existia mais, era apenas o componente de uma aliança esfacelada e sem sentido” (CARDOSO, 1996, p. 455, grifo nosso). Por fim, como narra Valdo, o jovem ainda tentou buscar alguma realização na esperança da ressurreição, não havendo encontrado respostas, completamente aniquilado internamente, agindo emocionalmente, o jovem fugiu e desapareceu sem que se saiba o que lhe ocorreu.

André Meneses é o maior expoente metafórico da irrealização de **Crônica da casa assassinada**, seja pela impossibilidade de perpetuação da casa dos Meneses, cujo esforço para manter em pé lhes custou muito e não resultou em nada; seja pela própria irrealização do jovem em relação a seus anseios; ou ainda, pelo próprio silêncio que é instaurado pela obra acerca de sua personagem, tal qual a de Valdo. O romance ressuscita a história dos Meneses, mas não para sua glória, antes retrata a ruína dos sujeitos, da família, da casa, da cidade e da tradição por meio do estilhaçamento de tudo, incluindo o próprio texto e o silêncio implantado nas lacunas daquilo que não diz. Nesse sentido, a trama cardosiana parece retratar o sujeito moderno, fragmentado por seu cotidiano e completamente estilhaçado frente à impossibilidade de realização de seus sonhos, não importando as razões que o fazem assim.

4.3 Fragmentos e irrealização: uma leitura da modernidade

Crônica da casa assassinada, como tratado, é uma obra cuja amplitude é maior que seu alcance. Não se trata apenas da história de uma família oligarca falida que vai à ruína por não ser capaz de lidar com as fissuras internas e adaptar-se às mudanças de seu tempo. Sua narrativa da ruína, as alegorias evocadas, a fragmentação do texto e dos sujeitos, bem como a irrealização decorrente parecem estar em consonância e permitir, além do que foi considerado na seção 3.1.3, uma representação⁵⁵ da experiência humana na modernidade.

Como colocado, seu texto fragmentado, em sua macro e microestrutura, diz respeito à fragmentação dos sujeitos que o produziram e sua relação com o todo, o mundo em que vive. Isso fica evidente, especialmente a partir da análise dos diários de André, ao observar a estrutura de seu discurso que expressa o estilhaçamento de seu sujeito. Assim, reiterando o que já foi apontado, a forma estética da obra, um texto fragmentado, não parece ser apenas uma casual coincidência. Antes, parece ter sido uma opção assertiva para conduzir e aproximar o leitor da história que, como formulado por Jouve (2002), é condicionado pelo efeito do texto a uma recepção subjetiva⁵⁶. Além disso, a forma narrativa apresentada, além de

⁵⁵ Ao se tratar da representação em **Crônica da casa assassinada**, cabe especificar como se entende tal conceito na presente dissertação. Para tanto, esta dissertação busca respaldo no trabalho de Antoine Compagnon, **O demônio da teoria: literatura e senso comum**, de 2006. O crítico formula que desde a antiguidade, tendo sua origem no conceito de mimesis, a representação literária teve divergentes olhares e entendimentos. Desses, duas concepções distintas ganharam maior ênfase: a representação enquanto cópia ou imitação da realidade; e a representação enquanto retratação da experiência humana construída e expressa por meio da linguagem. Nesse sentido, é preciso levar em consideração que algumas escolas literárias, alguns críticos e até mesmo autores entenderam, durante anos, a ideia de representação da arte como sendo cópia fiel da realidade, inclusive como critério de valor da arte, como se no caso da linguagem, essa pudesse expressar a realidade fielmente. Por outro lado, escolas como a aristotélica e a contemporânea, para a maioria dos estudiosos, veem a representação não como imitação ou cópia do real. Para esses, a linguagem diz sobre a linguagem e, nesse contexto, é capaz de representar a experiência humana frente ao mundo real. Assim, para a modernidade, a representação do mundo real por meio da literatura é uma ilusão, pois a literatura fala de si mesma, de forma autônoma. Sob essa ótica, a narrativa não é uma forma de representar o mundo fielmente, mas é a maneira pela qual se pode viver o mundo, retratando, assim o conhecimento prático do mundo que o homem adquire, bem como também diz respeito à construção e um mundo inteligível. Pode-se dizer que, nesse ínterim, a representação feita pela ficção é a forma do conhecimento humano. Dessa forma, dentro dessa síntese do trabalho de Compagnon, o conceito pelo qual este estudo pensa a representação está diretamente relacionado com os postulados modernos: representação não é retratar o real, mas é a experiência humana frente à realidade.

⁵⁶ Jouve (2002) aponta que “para apreender o impacto da leitura no sujeito é preciso lembrar da distinção estabelecida por Jauss entre o ‘efeito’ – que é determinado pela obra – e a ‘recepção’ – que depende do destinatário ativo livre”. Assim sendo, ainda segundo ele, “existem sempre, portanto, duas dimensões na leitura: uma comum a todo leitor porque determinada pelo texto (sic); a outra, infinitamente variável porque dependente daquilo que cada um projeta de si próprio (sic)”.

proximidade com o próprio autor, está em consonância com as escritas da modernidade.

Enquanto categoria estética ou forma de escritura, o fragmento literário tem sido recorrente nas escrituras da modernidade e é uma opção que se adequa bem ao romance, enquanto gênero narrativo. Desde os primeiros românticos até a contemporaneidade, as investigações referentes a essa categoria estética, como opta por assim chamar Eberhard Osterman em sua obra **Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee**⁵⁷, de 1991, têm gerado estudos e acepções divergentes. Sendo assim, não se procura fazer aqui uma reflexão teórica acerca do fragmento literário, mas uma aproximação de seu uso por Lúcio Cardoso em **Crônica da casa assassinada**.

Vale lembrar que o autor em questão é enquadrado por Bueno (2006) como sendo pertencente à corrente intimista da segunda fase do modernismo brasileiro. No entanto, como também já citado, seu texto tem alguma aproximação com a tradição literária do século XIX. Na **Crônica**, além do diálogo existente com textos do romantismo e do realismo europeu e brasileiro, como por exemplo, **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë⁵⁸, e **Memorial de Aires**, de Machado de Assis, é possível perceber características próprias desse período, dentre as quais se destaca a narrativa de voz unívoca, menos polifônica, ainda que haja polifonia em seu texto. Logo, no que tange ao fragmento literário, parece haver uma maior proximidade de **Crônica da casa assassinada** e da forma de escritura nela empregada com alguns ideais estéticos da modernidade do século XIX, especialmente com os do Romantismo⁵⁹.

⁵⁷ Tradução: O fragmento: história de um ideal estético.

⁵⁸ Rogério Lobo Sáber, em sua dissertação de mestrado **Justa vingança: uma leitura aproximativa dos romances *Crônica da casa assassinada* e *O morro dos ventos uivantes***, faz uma leitura comparada das duas obras e as aproxima, apontando para um diálogo entre a obra de Lúcio Cardoso e a de Emily Brontë. Há que se lembrar aqui, que o autor da **Crônica** foi um dos que traduziu a obra de Brontë para a Língua Portuguesa.

⁵⁹ A aproximação que se faz da obra modernista de Lúcio Cardoso com os ideais estéticos românticos não tem como intenção uma reclassificação e enquadramento de seu trabalho em uma outra escola literária. Parece bastante óbvio, especialmente pelos estudos de Luís Bueno (2006), que **Crônica da casa assassinada** é uma obra pertencente ao Modernismo Brasileiro, mais especificamente integrante da corrente intimista de sua segunda fase. Não obstante, é preciso esclarecer que, assim como a própria obra sugere, o novo, ou seja o moderno não nega a tradição e, muitas vezes, recorre a ela. Assim, o avizinhamento que aqui é feito tem por finalidade apenas ressaltar algumas questões teóricas não abandonadas pela modernidade e que parecem presentes na trama cardosiana.

Em **A teoria do romance**, Georg Lukács aponta que a ideia de completude que havia na Antiguidade Clássica, deixou de existir no mundo contemporâneo, a realidade tornou-se esfacelada e houve uma ausência de sentido para o sujeito do presente. Para ele,

O mundo circundante do indivíduo, no entanto, é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior – ao material diverso correspondendo a mera diversidade estrutural. (LUKÁCS, 2009, p. 79 e 80)

Esse abismo intransponível, o sentimento de vazio e de esfacelamento experimentado pelo sujeito moderno, para Lukács, manifesta-se na linguagem pela prosa. O romance, como um de seus principais expoentes, é aquele que “busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60). O gênero romanesco seria o gênero em que o sujeito buscaria um sentido para a própria existência. A trajetória romanesca é constituída pelo herói romanesco sempre em busca de algo que parece ter sido perdido. Lukács elabora melhor:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho deste o opaco cativo da realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido da vida (LUKÁCS, 2009, p. 82)

O romance configura-se como sendo um gênero da modernidade que retrata, em seu cerne, o sujeito que está em busca de um sentido para a vida. Nesse sentido, em consonância com a teoria de Lukács, cabe colocar aqui uma observação feita acerca do fragmento literário por Françoise Susini-Anastopoulos, pesquisadora francesa, em seu trabalho **L'écriture fragmentaire: définitions et enjeux**⁶⁰, de 1997, que observou que “*étymologiquement, le terme de fragmente renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la part. Le fragmente fonctionne alors comme métonymie de la partie vers le tout*”⁶¹ (SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997, p. 2). Assim, romance e fragmento literário são complementares, uma vez que

⁶⁰ Tradução: **A escritura fragmentária: definições e problemas.**

⁶¹ Tradução: “Etimologicamente, o termo fragmento refere-se à violência de desintegração, dispersão e compartilhamento. A fragmentação então funciona como uma metonímia da parte para o todo.” (SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997, p. 2 – tradução nossa)

o fragmento, especialmente para os primeiros românticos, é o ato reflexionante infinito da busca pela totalidade, pela completude perdida. Para esses, o fragmento permite a abertura do texto, apontando para um processo reflexivo infinito por meio de seu aspecto de inacabamento. Além disso, essa categoria estética apresenta, por sua própria estrutura e sua ligação com a subjetividade do sujeito que a produziu, uma relativização de todas as certezas.

Não apresentando uma estrutura rígida e definida, o romance é o espaço onde os gêneros se hibridizam, é também uma manifestação social, como proposto por Mikhail Bakhtin em **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Esse, como conjunto, é caracterizado por ser um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Segundo Bakhtin, o gênero romanesco possui originalidade estilística, “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente” (BAKHTIN, 2014, p. 74). Para ele,

É graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações. (BAKHTIN, 2014, p. 74 e 75)

A linguagem da narrativa romanesca, para Bakhtin, acompanha o social. O romance então é um gênero que está diretamente ligado à sociedade pela sua construção linguística. Embora seu estudo tenha aplicações diferentes, assim como Lukács, os primeiros românticos alemães ou os franceses, ele também enxerga o romance como sendo uma forma literária da modernidade e uma forma de expressão social. A hibridização de gêneros ou de discursos, como descrita por Bakhtin, no romance, teria a grande contribuição do fragmento literário que, além de hibridizar gêneros, pela sua forma de inacabamento, abriria a obra.

Umberto Eco, em **Obra aberta**, sugere que “a poética da obra *aberta* tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete *atos de liberdade consciente*, pô-lo como centro de uma rede de relações inesgotáveis” (ECO, 2005, p. 41). Eco ainda deixa claro que mesmo as obras que apresentam acabamento são obras abertas, pois são passíveis de receber várias interpretações. Uma obra aberta, para Eco, é tanto a que é acabada, *fechada*, quanto a que é inacabada, a fragmentária, *aberta*.

O que acontece no caso da segunda é que essa não só permite as muitas interpretações da primeira, como também pressupõe um ato filosófico reflexionante.

O romance é o espaço onde a *persona* atuará e, através do herói romanesco, buscará um sentido para a sua existência: a busca da totalidade perdida. Não obstante, como aponta Eco e como apontam outros, incluindo Barthes, o leitor assumirá um papel importante nessa obra que se abre para o mundo. Roland Barthes, em **O prazer do texto**, define que o leitor que se entrega ao prazer do texto é o “contra-herói” da história. O leitor é capaz de abolir as barreiras, remover a contradição lógica, misturar as linguagens, permanecer impassível diante da ironia socrática e o terror legal (BARTHES, 2015, p. 7 e 8). Pensando no papel fundamental do leitor na modernidade, uma hipótese assertiva pode ser estabelecida: sem o leitor a obra inexistente, não no sentido literal, mas em seu propósito.

O que não se pode deixar de considerar é que qualquer conjectura do leitor pode ser influenciada pela *persona* que narra a obra e pela estrutura como essa lhe é apresentada. Na possibilidade de interferir na proposta interpretativa, não só no romance, mas também em outros gêneros literários, o fragmento literário tem um papel importante. Seu caráter reflexivo, sua estrutura inacabada e lacunar, bem como o silêncio que muitas vezes instaura, podendo influir na leitura e exigir de quem lê um maior envolvimento. O fragmento literário e tudo o que o envolve, aplicado ao romance, tem um caráter ambíguo e ambivalente que marca o jogo de fingimento da ficção entre o real e o imaginário.

A propósito do que disse Bakhtin, **Crônica da casa assassinada** é uma narrativa social marcada pelo plurilinguismo, pelo pluriestilismo e pela plurivocalidade de seu texto, que se desdobra em gêneros diversos e híbridos, narrados por vozes distintas intercaladas e entrecortadas que estabelecem relações entre si. Nessa construção, em todo o romance, nas narrativas autodiegéticas individuais e na composição do todo, percebe-se a incansável busca dos sujeitos por um sentido de completude, especialmente daqueles que integram a família, de que trata a obra. Além do mais, por meio da categoria estética empregada na estrutura do texto, isto é, a escritura fragmentária, que se organiza dentro do romance em estratos diferentes, como apresentado, o romance cardosiano está em consonância

com os postulados do texto fragmentário enquanto representação do sujeito estilhaçado frente à complexidade do mundo moderno.

Não só isso, a formalizaçãodo fragmento literário na **Crônica** faz com que, além do referido, a obra não tenha o aspecto de acabamento, ao contrário, apresente-se inacabada, incompleta e lacunar. Essa incompletude, ao mesmo tempo que causa estranheza ao leitor, convida-o para dentro da obra para que, junto dos narradores e personagens, execute um movimento reflexivo, relacionando o texto e as questões pressupostas por esse e vividas por suas personagens consigo mesmo, com o mundo em que vive e com os problemas sociais enfrentados. Assim sendo, a propósito do que postulou Eco (2005), **Crônica da casa assassinada** é uma obra aberta que, como sugeriu Barthes, induz o leitor à formulação de inúmeras hipóteses para aquilo que o texto deixa suspenso por suas lacunas.

Sob o olhar de uma crítica mais contemporânea quanto ao papel do leitor, há que se contemplar que o texto cardosiano em questão, mesmo não apresentando rigidez e permitindo que o leitor o leia como bem entender, oferece pistas quanto a sua leitura. Isso ocorre na forma como são dispostos os seus capítulos e no entrecortar das vozes narrativas autodiegéticas, também na forma e experiência estética de sua narrativa fragmentada, anacrônica e de gêneros que se hibridizam. Logo, pode-se dizer que se encontra presente, em **Crônica da casa assassinada**, o que é formulado por alguns teóricos como leitor implícito, leitor abstrato ou leitor modelo⁶². Um leitor que é pressuposto pelo texto, cuja leitura ideal é intentada por intermédio da composição narrativa do texto que lhe é apresentado.

Esse leitor pressuposto, dentro do que formulou Jouve (2002), se atém ao “sentido” do texto, isto é, segue a visão do próprio texto executando o deciframento operado durante a leitura. Esse leitor implícito/abstrato/modelo se distancia do chamado leitor real, aquele de carne e osso que integra a visão do texto à sua visão

⁶² Segundo Vincent Jouve (2002), Wolfgang Iser, em 1985, define como leitor implícito “as diretivas de leitura deduzíveis no texto e, como tais, válidas para qualquer leitor: ‘ele incorpora o conjunto das orientações internas do texto de ficção para que esse último seja simplesmente recebido’” (JOUVE, 2002, p. 44). Esse leitor implícito, ainda segundo ele, corresponde ao leitor abstrato definido por Jaad Lintvelt, em 1981, como sendo, por um lado, a “imagem do destinatário pressuposto e postulado pela obra literária e, por outro, como imagem do receptor ideal, capaz de concretizar o sentido total da obra numa leitura ativa” (idem). Além desses, Jouve apresenta que para Umberto Eco, em 1985, dentro de uma perspectiva pragmática, há “o leitor modelo” que “é definido como ‘um conjunto de condições e sucesso ou de felicidade (*felicity conditions*), estabelecidas textualmente’” (JOUVE, 2002, p. 45)

própria, que vai se relacionar com o texto não só por seu “sentido”, mas especialmente em sua “significação”, quando esse mobiliza o repertório do leitor e passa a integrar a vida real, tornando-se uma experiência concreta que faz com que esse reaja positiva ou negativamente, podendo, inclusive, a partir de sua leitura, permitir que o leitor se redescubra, como também postulado pelo estudioso supracitado, em 2002.

Ao visitar a **Crônica da casa assassinada**, pelo “sentido” do texto, o leitor é mergulhado na cultura vivenciada pelos Meneses, por outros mineiros e, quiçá, por outros brasileiros que viviam da mesma forma. A partir da eleição do “sentido”, aquele que adentra a **Crônica**, em sua leitura, percebe a plurissignificação propiciada por essa, na ambiguidade e ambivalência de um texto despedaçado que pode provocar o confronto do social e do psíquico, para além das personagens, no leitor. Por fim, em seu caráter pedagógico, a obra, inclusive pela formulação estética que apresenta e por meio da “significação”, pode permitir ao leitor seu próprio desenvolvimento, sendo-lhe possível até mesmo experimentar que as personagens da trama viveram em suas trajetórias pessoais, criar imageticamente os espaços trazidos no enredo, questionar a obra e se questionar, identificando-se ou não com essa, fabulando hipóteses e, especialmente, podendo refletir sobre a sua própria trajetória e condição fragmentária frente ao mundo contemporâneo, além de outras muitas efabulações possíveis que lhe permitem uma experiência que pode fazer com que esse se redescubra, como supõe Jouve (2002).

Sob essa perspectiva, não restam dúvidas acerca do motivo pelo qual **Crônica da casa assassinada** é considerado o trabalho de maturidade de Lúcio Cardoso como romancista. Toda a arquitetura textual, desde a densidade da história narrada até a complexa composição estética como se apresenta, amplifica a semântica do romance e expande sua amplitude, permitindo ao leitor uma experiência de leitura única na qual seja possível, além do entretenimento, formular hipóteses, inserir-se na cultura apresentada pela obra, estabelecer dialogismos tanto com o próprio enredo e suas personagens, quanto com outros textos e culturas que integrem o seu repertório sociocultural, podendo, então, significar a própria experiência como leitor.

5. Considerações Finais

Ao longo desta pesquisa, foi possível perceber a singularidade do texto cardosiano em **Crônica da casa assassinada**. A composição estética do enredo, que narra o drama enfrentado pela última geração da família Meneses, amplia a semântica do romance na ideia de uma reconstituição histórica por meio do recolhimento de fragmentos textuais e do próprio texto esfacelado. A partir das análises feitas, observou-se como o recurso estilístico da ficção desempenha um papel fundamental na composição da obra. Além de integrar o próprio sentido do romance, a formalização das representações que a trama esboça é completada por essa forma estética. Nas lacunas textuais implantadas pelo silenciamento do texto, o leitor vê-se frente a um dilema, parecido com o das personagens: ter de buscar uma completude para aquilo que não está totalizado ou simplesmente abandonar essa ideia. Assim, ele é convocado a integrar o romance, podendo, inclusive, ao formular hipóteses que completem o sentido do texto, ser coautor desse.

No capítulo “Uma construção assombrosa: os olhares, o autor e a obra”, em que se apresentou concisamente uma parte da fortuna crítica da ficção e de seu autor, da vida desse e uma síntese do enredo, foi possível sumariamente perceber a singularidade da **Crônica**. Os olhares da crítica, muitas vezes divergentes, bem como o crescente interesse de pesquisadores por seu estudo, nas últimas duas décadas, apontam a relevância que o autor adquiriu dentro dos estudos de literatura brasileira. Aspectos da vida de Lúcio Cardoso podem ajudar a compreender algumas das questões que são abordadas pela narrativa que, por sua vez, ao longo do desenvolvimento da trama vai ganhando um contorno bem definido. Não obstante, sobrepondo-se ao seu autor, a composição romanesca de Cardoso, ambígua e ambivalente em sua plurissignificação, é um solo fértil que permite inúmeros desdobramentos.

“**Crônica da casa assassinada**: os signos da ruína, sujeitos e texto fragmentados” corrobora a hipótese das diversas possibilidades de leitura e interpretações que a trama permite, bem como das representações nela esboçadas. Nesse capítulo, o conjunto da análise elaborada indica que toda a narrativa orbite a ruína, quer pela própria narração do aniquilamento financeiro e, especialmente, moral da família Meneses, quer pelas alegorias que são esboçadas no romance. Por

meio dessa leitura, foi possível pensar uma das representações feitas pela obra, uma crítica direta ao que o autor, por suas vivências, concebe como sendo uma sociedade mineira decadente fadada à ruína. Ao convocar o embate entre tradição (um presente que legitima práticas do passado e visa conservá-las) e o novo (um presente que não nega o passado, mas que não busca sua manutenção), respectivamente nas figuras de Demétrio e Nina, bem como por meio da construção imagética propiciada, o texto cardosiano ataca as arcaicas e tradicionalistas instituições sociais que são concebidas na obra.

Em “Estilhaços de um romance: textos e sujeitos despedaçados”, a partir da fragmentação textual, com base na análise que se fez dos diários de André, é possível enxergar uma outra nuance da trama cardosiana. O texto em migalhas indicia o despedaçamento do sujeito que o produziu frente ao mundo no qual está inserido. Buscando sua própria realização, trajetória do herói romanesco, uma vez que essa não ocorre, esse se vê ainda mais estilhaçado e dissoluto, desaparecendo. Por intermédio dessa composição estética, o fragmento literário, a **Crônica** permite uma outra leitura representativa da modernidade. O texto, fragmentado em pelo menos dois níveis, pode indicar o fracionamento estratificado da sociedade moderna. Por meio dos narradores e seus discursos, especialmente o de André Meneses, a obra alude ao sujeito moderno que, como o narrador-personagem em questão, é um fragmento dos muitos estratos constitutivos de sociedade (o indivíduo é parte de uma família, unidade social essa que integra uma maior e assim por diante). Ao silenciar sobre o fim do mais novo dos Meneses, o romance também parece formalizar a questão da irrealização do próprio sujeito moderno frente às questões que envolvem não só o meio no qual está inserido, mas também a sua própria vida.

Muito mais que a intriga que apresenta a ruína da família Meneses, composta por meio de suas personagens ímpares, o romance cardosiano é constituído não só em ruínas, mas também delas. Tendo se estilhaçado uma vez na mão do sujeito que o produziu, dependendo de como é lido, pode estilhaçar-se uma vez mais na mão do sujeito que o lê. Além disso, sua composição fragmentária, na macro e na microestrutura, faz com que o texto feche em si mesmo, calando-se a cada interrupção, a cada lacuna, a cada fissura aberta pela própria estrutura textual, seja pelo silêncio instaurado por que conta a história ou pela não continuidade

narrativa que convoca a ideia da reconstituição ficcional pelo resgate e/ou recolhimento dos fragmentos textuais que compõem o enredo.

Todos esses elementos, junto das construções imagéticas propiciadas, das alegorias evocadas, dos signos retratados, do jogo de ambiguidade e ambivalência, bem como da amplitude e do alcance são partes constitutivas da dimensão estética do texto da **Crônica**. Além disso, sua formação também se dá por meio dos diversos gêneros discursivos que se hibridizam e que são contados por distintas vozes autodiegéticas, compilados por um narrador heterodiegético e que, em seus discursos, constroem a dimensão espaço-temporal. Essa, por sua vez, é constituída pela construção imagética de um espaço físico sombrio e sufocante que remete a um ambiente psicologicamente denso, melancólico e conflituoso que, combinado com a anacronia narrativa, cheia de analepses e prolepses, convoca um tempo igualmente psicológico e denso que confunde as personagens e que também pode confundir os leitores.

A obra, tida como ápice romanesco de Lúcio Cardoso, em sua composição estética e, ao empregar uma forma de escritura em fragmentos, repleta de recursos sintáticos, estilísticos e semânticos, permite ao seu leitor formular diferentes hipóteses que, pela ambivalência e ambiguidade do texto, ao longo da leitura e ao término dessa, podem ser mantidas ou descartadas. Ainda que o tom narrativo da **Crônica** remeta à formalidade literária do século XIX, percebe-se toda a sua relação com a modernidade e a contemporaneidade, especialmente por sua recepção estética que coloca em evidência o leitor, envolvendo-o nas questões complexas presentes no texto, convidando-o a uma leitura mais comprometida por meio da própria estrutura fragmentária, lacunar. Nesse contexto, o sentido possibilitado pela estrutura que conduz o leitor, igualmente o chama para integrar a composição narrativa, proporcionando-lhe, além da experiência de leitura, um despertar de significações que lhe permitem autoquestionar-se e refletir sobre sua condição sociocultural a partir do próprio aspecto histórico-sociocultural em que é imerso ao ler a **Crônica**.

Toda essa estrutura e o jogo de ambivalência da obra cardosiana fazem com que seu texto se eleve sobremodo a ponto de, sob certo aspecto, como tem sido postulado na contemporaneidade, o autor sofrer um apagamento frente ao próprio trabalho. Ainda que se possa considerar assim, não há dúvidas acerca do exímio

trabalho de escrita e reescrita de Lúcio Cardoso executado ao longo de anos e que, como sugeriu Cássia dos Santos (2005), custou tanto ao autor que esse parece ter tido suas forças exauridas e ter ficado temporariamente incapacitado de produzir outro texto de tamanha grandeza, mesmo antes do acidente vascular cerebral que lhe impossibilitou definitivamente a escrita.

Mesmo que **Crônica da casa assassinada** possivelmente tenha intrínseca relação com seu autor, sua infância e sua vida adulta, tudo aquilo que leu e refletiu ao longo de sua vida, bem como com sua supositícia relação contraditória e ambígua com Minas Gerais, na plurissignificação do texto do romance, em sua recepção estética nos processos de representação de que se vale, a relação texto-autor parece ser menos importante. Dentro da crítica literária contemporânea, o texto constituído por um autor, no processo de leitura, distancia-se de quem o produziu e se aproxima de quem o lê. Na **Crônica**, esse movimento parece bastante claro ao se buscar, pelo leitor implícito/abstrato, conduzir o leitor real pelo universo das personagens e, pela experiência da leitura assim como pelo silêncio que é instaurado na obra, induzi-lo a fabular continuidades para o que a narrativa não diz, além de propiciar, pelas questões acionadas pela estrutura do romance, um movimento análogo de questionamento e autoquestionamento.

Crônica da casa assassinada é uma fonte quase inesgotável de leituras e significações. A cada leitura, novas ondulações são desfeitas e, ao mesmo tempo, refeitas, permitindo construir, desconstruir e reformular várias hipóteses. A partir da leitura contida neste trabalho, com um olhar especialmente voltado para a estrutura textual empregada na narrativa, bem como os processos de representação que podem ser observados a partir dessa, não se almejou esgotar a obra, muito menos dar resoluções para qualquer das questões nela formalizadas. Contrariamente, o que se pretendeu e se buscou examinar, do início ao fim desta dissertação, foram as múltiplas aberturas narrativas propiciadas pelo texto cardosiano, na **Crônica**, e como o corpo textual estilhaçado se transforma em um campo fértil para estudos e análises. Também se buscou apontar como algumas questões que envolvem sua constituição e recepção estética estende-se para além dos muros da Chácara dos Meneses, ou da sociedade mineira do início do século XX.

Na própria anacronia narrativa e sua atemporalidade, bem como no todo narrativo e nas questões relativas à própria modernidade e sua construção

sociocultural, o alcance da obra não parece se limitar à amplitude dessa, ou seja, ao tempo decorrido em sua própria narração. Mais que isso, parece recuar para antes do tempo do enredo e avançar até a contemporaneidade, colocando **Crônica da casa assassinada** como um trabalho de engajamento político-social bastante atual por abordar problemáticas que ainda permeiam boa parte das culturas ditas ocidentais, como, por exemplo, o embate entre o arcaico e o novo ou o questionamento direto ou indireto do papel e/ou funcionamento de instituições como a família e a igreja, assim como a problematização e valores sociais e culturais da época e que persistem até os dias atuais.

Analisar **Crônica da casa assassinada**, entender como a construção de sua narrativa e sua formulação estética integram e amplificam o sentido do texto, bem como enxergar algumas formalizações representativas por ela esboçadas possibilitou, além de confirmar sua importância para os estudos de literatura brasileira, entender o importante papel que a composição estética de uma obra tem e sua relação intrínseca com o sentido do texto e a significação que esse permite ao leitor. Nesse ínterim, ao se observar o todo de uma obra (enredo, personagens, alegorias, signos, composição estética etc.), é possível estabelecer a relação que tem o texto ficcional com o mundo real e suas possíveis representações. Na análise que se fez de **Crônica da casa assassinada**, observa-se na atemporalidade do romance cardosiano, o primor e a relevância de seu texto não só para os estudos de Literatura Brasileira, mas também para outras áreas do conhecimento, como por exemplo a Sociologia, área em que se produziu a primeira dissertação sobre a **Crônica**.

Em meio a estilhaços, tempo e espaço, fragmentos narrativos, personagens densas, recordações, alegorias, ruínas, críticas, tradição e modernidade, e apesar dos quase sessenta anos que separam esta pesquisa da primeira publicação da obra, **Crônica da casa assassinada** ainda envolve e fascina por intermédio de seu poder de suscitar vertigens ambíguas: incômodas provocações que acompanham deliciosos lampejos literários. Portas e caminhos que se abrem frente ao assassinato de uma casa.

6. Referências Bibliográficas

Vida e obra de Lúcio Cardoso

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Lúcio Cardoso, na casa de saúde. In: **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 2.^a ed. São Paulo: AllcaXX/Edusp, 1996.

AYALA, Walmir. A véspera do livro: Crônica da casa assassinada – Lúcio Cardoso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1958, Suplemento Dominical, p. 93. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=86911&Pesq=>

BANDEIRA, Manuel. Lúcio Cardoso. In: **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 2.^a ed. São Paulo: AllcaXX/Edusp, 1996.

BARROS, Marta C. **Espaços de memória**: uma leitura de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 2.^a ed. São Paulo: AllcaXX/Edusp, 1996.

BRANDÃO, Ruth S. **Lúcio Cardoso**: a travessia da escrita. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. Uma poesia iluminada de sombras. In: **O riso escuro e o pavão de luto**: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso. São Paulo, Nankin/EDUSP, 2006.

BUENO, Luís. **Uma história concisa do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 2.^a ed. São Paulo: AllcaXX/Edusp, 1996.

_____. **Crônica da casa assassinada**. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.

_____. **Diários / Lúcio Cardoso**. Editados por Ézio M. Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, Maria H. **Por onde andou meu coração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Vida-vida**: memória. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1973.

CARELLI, Mário. *Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*. In: **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 2.^a ed. São Paulo: AllcaXX/Edusp, 1996.

CORRÊA, Ana Laura dos R. Lúcio Cardoso e a crônica da ruína e da desagregação em região periférica. **Revista Interdisciplinar**. Sergipe: V.5, p. 81-100, 2008. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1117/955>. Acesso em: 20 mar. 2018.

FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. In: **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 2.^a ed. São Paulo: AllcaXX/Edusp, 1996.

GUIMARÃES, Júlio C. Nota Filológica: Procedimento de Edição. In: **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 2.^a ed. São Paulo: AllcaXX/Edusp, 1996.66

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, Ésio M. **O riso escuro, ou, O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Nankin/Edusp, 2006.

_____. Apresentação. In: **Diários / Lúcio Cardoso**. Editados por Ésio M. Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ROSA E SILVA, Enaura Q. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Maceió: Edufal, 2004.

_____. **Do traje ao ultraje: uma análise da indumentária e do sistema de objetos em Crônica da casa assassinada**. Maceió: Edufal/Cesmac, 2009.

SANTOS, Cássia. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

Dissertações e teses

BARROS, Marta C. **Espaço e decadência na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. 1997. 149 folhas. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

GEAMPAULO, Patrícia P. C. **Memórias de uma casa em um certo oriente: leitura comparativa dos romances Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso, e Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum**. 2015. 92 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LOREDO NETA, Maria M. **Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude**. 2007. 116 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MARTINS, Victor H. F. **O impressionismo literário em *Crônica da casa assassinada***. 2003. 320 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2003.

NATAL, Rivaldene R. **Uma “arquitetura de sonho e permanência”**: representação da decadência oligárquica em *Crônica da casa assassinada*. 2013. 169 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

PAIVA, Rejane D. F. L. **Fluidez e estagnação**: a espacialização do tempo em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. 2013. 129 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

QUARESMA, Paulo S. A. **A morte, os mortos e o morrer na *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso**. 2007. 251 folhas. Dissertação de mestrado – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

RICARTE, Patrícia C. S. **Um grito para o céu**: arte e pensamento em *Crônica da casa assassinada*. 2007. 143 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

ROSAS, Maria do S. **A ilustre casa dos Meneses**: a narrativa em *Crônica da casa assassinada*. 1998. 220 folhas. Tese de doutorado – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 1998.

SÁBER, Rogério L. **Justa vingança**: uma leitura aproximativa dos romances *Crônica da casa assassinada* e *O morro dos ventos uivantes*. 2014. 144 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SANTOS, Cássia. **Polêmica e controvérsia**: o itinerário de Lúcio Cardoso de *Maleita* a *O enfeitado*. 1997. 202 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

_____. **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão**: a criação de Vila Velha e da *Crônica da casa assassinada*. 2005. 284 folhas. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SOUSA, Glória R. C. **Quando as palavras pintam cenas**: um estudo da construção das imagens na obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. 2009. 106 folhas. Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOUSA, Rafael B. **Um concerto de vozes dissonantes**: o moderno e o arcaico em *Crônica da casa assassinada*. 2011. 124 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

TIBURRI, Roberta A. B. **Atmosfera de paixão e tempestade**: as dimensões do espaço ficcional na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. 2013. 139 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2013.

VILELA, Andréa P. X. **Olhar sobre uma casa escrita: a poética de Lúcio Cardoso no romance *Crônica da casa assassinada***. 2001. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

_____. **Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida**. 2007. 205 folhas. Tese de doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

Sobre Fragmento, Teoria e Crítica Literária

AMADO, Jorge. **Povo e Terra: 40 Anos de Literatura**. São Paulo, Martins, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I e II**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **L'obvie et L'obtus**. Paris: Seuil, 1992.

_____. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GARRIGUES, Pierre. **Poétiques du fragment**. Paris: Klincksieck, 1995.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3.^a Ed. Lisboa: Vega, 1995.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

OSTERMANN, Eberhard. **Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee**. Munique: Editora Wilhelm Fink, 1991.

RIPOLL, Ricard. Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire. In: **Forma Breve**. Aveiro: Edição n.º 4, 2006.

SCHEEL, Márcio. **Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. **L'écriture Fragmentaire**: définitions et enjeux. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

VICO, GIAMBATISTA. **A Ciência Nova**. Tradução Marco Luchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Outras referências

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1995.

BRASIL. Ministério da Saúde. Fundação Oswaldo Cruz. Fiocruz. **Manual de primeiros socorros**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2003.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 13**: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. Tradução: Brigitte Hervor. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: **Os sentidos da paixão**. Organização: Aduato Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. **Falenas**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

MANDELBAUM, Belinda. **Psicanálise da família**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

TERUYA, Marisa T. A família na historiografia brasileira: bases e perspectivas teóricas. In: XII ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 2000. **Anais do XII Encontro Nacional de Estudos Populacionais**. Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Disponível em: <http://www.abep.org.br/~abeporgb/publicacoes/index.php/anais/article/view/1041/1006>. Acesso em: 20 mar. 2018.